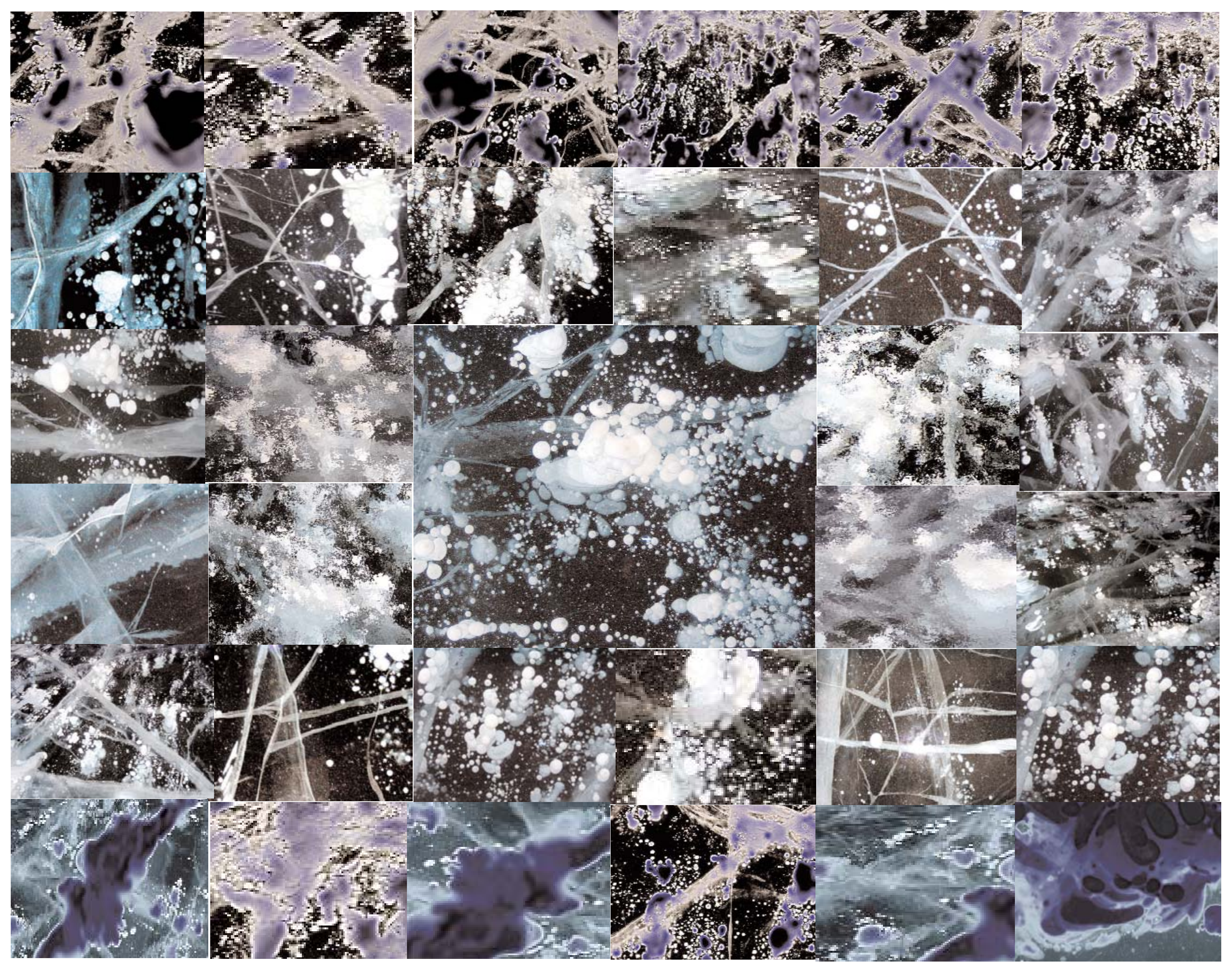
IMPOÉSIE du PRIMITIF QUANTIQUE



CLAUDE PAQUET

Noire impoésie du primitif quantique

Pourquoi le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch (1918) fut soudainement éclaboussé de taches noires persistantes, pensons à Borduas (Composition 69), et par la suite complètement anéanti par le monochrome noir sur noir de Ad Reinhardt (1965). Pourquoi un tel basculement esthétique et philosophique en si peu de temps ? Vivons-nous depuis sous le règne de l'impoésie ?



Trou noir

Le concept de trou noir a émergé à la fin du XVIIIe siècle dans le cadre de la gravitation universelle d'Isaac Newton. La question était de savoir s'il existait des objets dont la masse était suffisamment grande pour que leur vitesse de libération soit plus grande que la vitesse de la lumière. Il s'agissait alors d'objets prédits comme tellement denses que leur vitesse de libération était supérieure à la vitesse de la lumière - c'est-à-dire que même la lumière ne peut vaincre leur force gravitationnelle.

La lumière perd la totalité de son énergie en essayant de sortir du puits de potentiel d'un trou noir. Cependant, ce n'est qu'au début du XXe siècle avec l'avènement de la relativité générale d'Albert Einstein que le concept de trou noir devient plus qu'une curiosité. En astrophysique, un trou noir est un objet massif dont le champ gravitationnel est si intense qu'il empêche toute forme de matière ou de rayonnement de s'en échapper. De tels objets n'émettent donc pas de lumière et sont alors noirs. De cette caractéristique provient l'adjectif " noir ", puisqu'un trou noir ne peut émettre de lumière. Ce qui est valable pour la lumière l'est aussi pour la matière : aucune particule ne peut s'échapper d'un trou noir une fois capturée par celui-ci, d'où le terme de " trou " fort approprié. La matière qui est happée par un trou noir est chauffée à des températures considérables avant d'être engloutie on parle aussi d'" astre occlus. " Celui-là stipule en effet qu'un corps en rotation va avoir tendance à " entraîner " l'espace-temps dans son voisinage. (source wikipedia.org)

La révolte métaphysique des avant-gardes.

Comme un éternel silence sans avenir ni espérance
sonne le noir intérieurement. (Kandinsky)

En réponse au *Carré blanc*, Rodtchenko en opposition idéologique avec Malevitch peint le *Carré noir sur noir*, véritable trou noir de l'art contemporain. Par la suite le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch sera régulièrement éclaboussé de taches noires persistantes, pensons à Borduas, à Hartung et par la suite complètement anéanti par le monochrome noir sur noir de Ad Reinhardt. Pourquoi un tel basculement esthétique et philosophique en si peu de temps ?

Notre réponse, tel est notre propos, ne peut surgir qu'après une exploration des modalités socio-politiques et théologiques sur lesquelles reposent l'émergence des mouvements artistiques au début du XXe siècle comme groupe de pressions autonomes ayant comme mission de repenser à neuf l'identité collective de l'homme nouveau, seul maître de son destin depuis que "Dieu est mort. "

Mais ce n'est pas le fait que Dieu soit mort qui cause problème mais plutôt l'évidence que même si "Dieu est" il n'est que cela, se phénoménisant per-

pétuellement, nous l'avons vu dans la première partie de *Poétique du primitif quantique*; si bien que Dieu est Incertitude d'où l'insurmontable angoisse de l'homme. Être moderne après la mécanique quantique, c'est comprendre que toute connaissance part de l'homme lui-même, que la réalité objective soit n'existe pas ou comme Dieu lui échappe complètement. Et l'angoisse grandit encore plus quand l'effondrement métaphysique laisse l'homme encore plus seul face au désordre vertigineux de son monde. Puisque l'homme ne rencontre que lui-même dans l'Univers, il s'efforcera d'aller au-delà de lui-même. Face au vide apparent, il y a une place à prendre mais nous verrons que l'athéisme de l'homme qui s'auto proclame maître et possesseur de la terre conduit au même cul-de-sac.

L'athéisme humaniste.

L'athéisme est une forme de croyance inverse à celle des religions. Mais la croyance en la non-existence de Dieu se loge à la même enseigne que celle de son existence : la foi. Dans les deux cas, le dénominateur commun est la spiritualité. Il n'y a donc pas de contradiction à parler de spiritualité athée au même titre que de " spiritualité chrétienne ", de " spiritualité juive", ou de " spiritualité de l'Islam." Sauf que l'athéisme est une a-religion car elle ne possède ni codes, ni rituels, ni liturgie exprimant sa croyance en un monde libéré des feux de l'enfer où Dieu est absent.

Le concept d'athéisme comme négation de Dieu naît avec Héraclite d'Éphèse. En affirmant le principe cyclique effet de l'opposition des contraires, il explique que l'univers est de tout temps, de toute éternité, incréé autant des dieux que des hommes. Puis vient Xénophane qui dénonce les dieux populistes de ces hommes qui se donnent des dieux à leur image, les dieux n'ont rien d'humain et vice versa. Ensuite, grâce aux observations de Leucippe et son élève Démocrite, l'idée de l'atome vient de naître. De cette idée géniale émerge la conception d'un monde entièrement soumis au hasard du mouvement des atomes ne laissant pas de place à aucun dieu créateur ni à l'homme. Épicure, disciple de Démocrite, adopta un atomisme intégral, tout l'Univers est formé d'atomes; de ce monde formé de matière atomique découle une physique matérialiste où naissent et meurent des monde "sans plan préétabli. "

Cependant contrairement aux idées reçues, l'athéisme et le matérialisme peuvent aussi donner naissance à une expérience spirituelle, radicalement différente, par rapport à celles des religions classiques. Zénon, fondateur du stoïcisme et élève de Cratès, introduit le concept de l'esprit présent dans la matière. Cette intelligence comme l'atome est présente en toutes choses, il existe donc un ordre dans la nature et cet ordre est l'unité de tout. Faire corps avec le tout, en admirer l'harmonie et y tendre, voilà l'essence de l'être. Par la suite, Zénon, affirma que le monde n'a qu'une seule loi, celle de la Raison universelle, commune à tous les hommes. Mettre fin aux états séparés et aux frontières pour que l'homme puisse circuler librement dans une cité universelle régie par consentement mutuel et volontaire : l'amitié. Le Grec aspire donc à une vie bienheureuse, amicale et universelle, tel est le salut. (*soteria*) Ce sont les stoïciens qui ont popularisé l'idée surnommée "l'illumination hellénique" où tous les hommes sont des cosmopolites, des citoyens du monde de la cité universelle.

"Dans son État idéal, Zénon présentait un espoir éblouissant qui, depuis lors, n'a plus quitté l'homme; il rêvait d'un monde qui ne serait plus divisé en États séparés, mais qui formerait une seule grande Cité, sous une seule loi divine où tous les hommes seront réunis non plus par des lois humaines mais par leur consentement volontaire ou comme s'exprime Zénon, par Amour. " (Tarn, Hellenistic Civilisation cité par Eliade)

Mais un Juif de langue grecque, Paul de Tarse, inspiré par le récit christique, l'adapta à la philosophie grecque et en exporta les préceptes. De la *soteria*, doctrine du salut, Paul expliqua aux Grecs qu'ils ne pourront jamais l'atteindre seul. Il leurs propose un *soter*, un Sauveur qui est mort crucifié pour nous libérer. La *soteria*, le salut passe dorénavant par la Rédemption. Cette percée du christianisme en terre hellène puis romaine par la suite comme "religion à mystère" poussa l'athéisme dans ses derniers retranchements et s'éclipsa pendant plusieurs siècles de la conscience humaine, jusqu'à la Renaissance en fait.

L'Inquisition monastique dominicaine fondée en 1231 par Grégoire IX qui versa le sang pour "sauver" les fidèles de l'hérésie, mît à mal l'infaillibilité de l'église. L'église arrête, juge et châtie tous les déviants. Érudit et polyglotte Jean Pic de Mirandole, en plus du latin et du grec, étudia à

Padoue l'hébreu et l'arabe auprès d'Élie del Médigo qui lui fait également lire des manuscrits araméens. Del Médigo traduit également pour Pic des manuscrits juifs de l'hébreu au latin. Curieux il découvre des livres chaldaïques et des écrits d'Esdras, de Zoroastre et de Melchior et s'initie à la mystique juive de la Kabbale, qui le fascine, tout comme les derniers auteurs classiques de l'Hermétisme, tel Hermès Trismégiste. Ses amis le surnommaient le " prince de la concorde " car il avait comme objectif de réconcilier les partisans de Platon et ceux d'Aristote par ses 900 thèses sous le titre : *Conclusions philosophiques, cabalistiques et théologiques*, conciliant science, philosophie et religion à ce qu'il y avait de meilleur à ses yeux chez les commentateurs médiévaux juifs et arabes, ce qui lui valût d'être considéré comme hérétique par le pape Innocent VIII. Cette érudition est mal considérée depuis qu'en 180 de notre ère, Irénée ébaucha l'accusation de ce qui deviendra "la" pourvoyeuse de toute hérésie : la philosophie. Pic de Mirandole doit renoncer à plusieurs de ses conclusions, jugées hérétiques par une commission papale. (Pic de Mirandole, www.wikipedia.org)

L'originalité des thèses de Pic de Mirandole tient à ces quelques lignes : la dignité de l'homme tient à sa liberté affirme-t-il: il n'y a pas une nature humaine d'abord, mais un mouvement, une sorte de pouvoir natal, par lequel l'homme décide et réalise son essence. C'est dire que l'homme ne naît pas homme mais le devient, comme s'il était son propre créateur: par là il tient de Dieu. Ce qui fait la spécificité de l'homme c'est son existence, sa liberté, ce pouvoir de se donner à lui-même, par lui-même, une essence. Être c'est donc se faire, se construire soi-même au fil de nos connaissances et expériences. Voilà donc les préceptes d'un concept que l'on nomma l'humanisme et qui connaîtra une expansion phénoménale.

Clandestinement, des libres penseurs commencent à s'exprimer sous couvert de l'anonymat. La Renaissance et l'essor de l'imprimerie contribuèrent à l'éclosion d'une nuée de manuscrits remettant en questions les croyances religieuses. Le plus important d'entre eux, *Theophrastus redidivus* (1659) se veut un condensé historique des penseurs athées. Ainsi l'idée de Dieu vient de la peur ("la crainte crée des Dieux", Lucrèce), le monde est incréé (Héraclite), les religions sont asservissement aux superstitions (Épicure), vivre en toute amitié sans nuire à autrui. (Zénon) Mais surtout, l'Europe vient de découvrir Confucius dont les écrits démontrent sans l'ombre d'un doute que l'homme peut vivre moralement et honnêtement sans la révélation d'un Dieu comme guide.

Le Traité théologico-politique de Benoît de Spinoza prépare l'Europe à une nouvelle interprétation des Écritures bibliques. Non seulement il affirme la présence de Dieu dans le monde mais également que le but de la connaissance est d'éprouver l'amour de Dieu qui consiste à faire le bien naturellement et non par crainte du mal. Et cela n'implique pas nécessairement la foi en la *Bible* ni la pratique de cérémonies rituelles. Dieu se vit comme lumière naturelle qui éclaire notre vie. Dieu n'est plus transcendant mais immanent partout dans la nature et nous sommes de la même "Substance" explique-t-il dans *L'Éthique* son deuxième volume. Spinoza vient de contredire tout le récit biblique de l'homme possédant une âme séparée de la nature. Maintenant "l'âme et le corps sont une seule et même chose. " L'Église réagit violemment à ces écrits critiques. Le spinozisme est déclaré impie, le Dieu immanent de Spinoza n'est pas le vrai Dieu donc Spinoza doit être considéré comme un athée. Ainsi on peut croire en Dieu tout en étant athée, ce que Bayle, un érudit français, appela un "athéisme vertueux", position intellectuelle qui affirme la préséance de la liberté de conscience individuelle sur l'autorité de l'église. Bayle récuse le Dieu guerrier de la *Bible* qui divise les hommes, qui tolère le malheur dans le monde, mieux vaut le nier. Le dilemme décrit par Épicure tient toujours la route : un Dieu bon et puissant est incompatible avec le mal. Le mal fondamental n'est pas l'athéisme mais l'idolâtrie religieuse qui mène au fanatisme et aux meurtres de ses frères. (Haffen Marc, L'Athéisme, p.20-114)

Érasme marqua le début de l'ère moderne où nombre d'intellectuels indépendants entreprirent de circonscrire l'influence des religions pour les solutions guerrières. Érasme tenta d'infléchir la position drastique des belligérants lors des guerres de religion. Il leurs explique que la tolérance et le dialogue en vue d'une adhésion commune des hommes à Dieu sont préférables aux guerres religieuses. La liberté de choisir est la condition sine qua non de la responsabilité humaine et elle seule peut conduire au salut et à la paix.

Poursuivant le combat d'Érasme contre la théologie guerrière, des esprits

savants dits "Les Lumières" s'attaquèrent à l'absolutisme du Saint-Empire. Ils furent les précurseurs du cosmopolitisme moderne. Ils ignoraient les frontières, s'élevaient au-dessus des États, des nations, critiquaient les puissants et la volonté de pouvoir, misaient sur la raison et la tolérance contre les intérêts et les nécessités, sur la liberté de l'individu contre l'hégémonie de l'état. Voltaire est déiste, il croit comme Kant que Dieu est nécessaire à l'homme pour réguler les passions humaines ("Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer") mais il est aussi irréligieux car il défendit avec vigueur le rêve de paix sociale, d'harmonie et de tolérance, toutes trois menacées par l'intransigeance des religions monothéistes. Il préféra de beaucoup la tolérance des religions polythéistes des Grecs et des Romains au fanatisme des juifs, des musulmans et des chrétiens.

Dans ses *Essais*, Montaigne déclara aussi que la guerre, "glorifiée comme la plus haute et la plus solennelle des actions de l'homme" n'est que "le témoignage de notre idiotie et de notre imperfection", stigmatisant avec la plus extrême indignation " la science de nous tuer et de nous anéantir nous-mêmes, de ruiner et de détruire notre propre race" en quoi "même les animaux sauvages ne peuvent nous imiter. "

Tranquillement les esprits convergent vers un humanisme éclairé. L'éthique citoyenne de Zénon renaît porté par l'ardent désir d'améliorer la condition humaine. "Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! " Voilà la devise des "Lumières" selon Kant. Le philosophe écossais David Hume ensuite constata que la morale religieuse aggrave le mal qu'elle est censée diminuée. Suite à ce discrédit des religions, la laïcisation de la société est en marche.

Un des plus grands défenseurs du temporel au détriment du spirituel est de La Mettrie qui prôna un athéisme radical. L'homme n'est qu'une machine de matières organisées et en mouvement. Ce matérialisme mécanique se métamorphose sous la plume de Diderot en un matérialisme organique voulant recréer l'unité de l'homme avec la nature. Puisque la nature est en perpétuel devenir toutes les espèces y compris l'homme sont transitoires, seule se perpétue de génération en génération l'histoire, le récit de l'aventure humaine. L'humanité supplanta Dieu comme valeur suprême, naissance de l'athéisme humaniste. L'homme risqua alors de tomber dans le piège de l'auto divinisation. L'idée de l'homme Dieu, comme graine en terre, se mît à germer et à proliférer. (Haffen Marc, L'Athéisme, p.115-139)

Nul ne pouvait se douter alors que l'histoire humaine soit reliée aussi étroitement à celle des hominidés. Avec Darwin, la génétique supplante la *Bible* comme réponse métaphysique au questionnement de l'homme sur son passé et son avenir. L'homme devient le produit de ses acquisitions par l'évolution et non plus l'Être du créateur.

"Comme il naît beaucoup plus d'individus de chaque espèce qu'il n'en peut survivre; comme, en conséquence, la lutte pour l'existence se renouvelle à chaque instant, il s'ensuit que tout être qui varie quelque peu d'une façon qui lui est profitable, a une plus grande chance de survivre; cet être est ainsi l'objet d'une sélection naturelle. " (Darwin Charles, L'origine des espèces)

L'évolution, en séparant le bon pain de l'ivraie, conduira l'espèce, grâce au progrès de la science et de la technique, à son accomplissement. Une fois encore, Dieu cède le pas à l'homme. Dans *la Descendance de l'homme*, puis dans une suite, *l'Expression des émotions chez l'homme et les animaux* (1872), Darwin poussera très loin la logique évolutionniste. Il jette ainsi les bases théoriques de ce que l'on a appelé le "darwinisme social", "selon lequel la société humaine est gouvernée par les mêmes lois de sélection que le reste de la nature et, notamment, que la concurrence commerciale, le colonialisme, et l'extermination de certaines "races" ne font que traduire le triomphe "naturel" des plus forts sur les plus faibles. " Le représentant principal du darwinisme social est l'Anglais Herbert Spencer. (1820-1903)

"Le darwinisme social affirme que la compétition, la lutte pour la vie, affecte, à l'intérieur de l'espèce humaine, les différents groupes sociaux qui la composent (familiaux, ethniques, étatiques) de telle sorte que des hiérarchies se créent, qui sont le résultat d'une sélection sociale qui permet aux meilleurs de l'emporter. Or, pour Spencer, tous les groupes sociaux étant en compétition les uns avec les autres, tout ce qui peut affaiblir un groupe social bénéficie à ses concurrents. En conséquence, Spencer pense que toute protection artificielle des faibles est un handicap pour le groupe social auquel ils appartiennent, dans la mesure où cette protection a pour

effet d'alourdir le fonctionnement du groupe et, donc, de le mettre en position d'infériorité face aux groupes sociaux rivaux. " (Denis Touret)

Dorénavant le salut individuel passe par le statut social; l'avoir se substituant à l'être. L'abstraction de l'au-delà comme finalité existentielle avec les sacrifices et les renoncements qu'elle impose pour y accéder est évacuée au profit d'une finalité plus pragmatique et terrienne: le matérialisme comme accomplissement de l'être sur Terre. L'homme d'affaire, l'industriel, le financier en sont les évangélistes. Par contagion, le matérialisme se répandit à la vitesse d'une pandémie dans toutes les couches sociales. Seule l'élite, le meilleur, aura accès à l'Éden du succès. L'accès à l'Éden matérialiste passe bien sûr par l'appropriation des biens de la terre et aura comme conséquence un fait fort significatif qui augmenta encore plus la division sociale : l'accession à l'Éden est transmissible par l'héritage. On peut hériter du Ciel sur Terre par les liens du sang, d'homme à homme. "L'hominisation de la nature" (anthropocentrisme) associée à la "loi du plus fort" deviennent les fondements à la fois de la théologie moderne de l'homme dieu et du capitalisme.

La théologie matérialiste de l'homme-dieu est, comme on le voit, une abnégation complète des valeurs chrétiennes du christianisme cautionné autant par l'Église catholique que protestante et anglicane.

"Ainsi le christianisme aura-t-il été la religion de la sortie de la religion. " (Michel Gauchet, Le Désenchantement du monde)

Une vision tragique de la vie terrestre s'installa au point de souhaiter qu'elle soit la plus brève possible, bref, la vie est une maladie, un péché, diront les théologiens, symbolisée par la chute originelle du nouveau-né dans le monde vivant. Quand Dieu lui-même est à l'image de l'homme, quand le contenu de la *Bible*, du *Coran*, de la *Torah*, est écrit et interprété par des hommes, "alors ils sont sources de névroses car ces textes reposent essentiellement (fatalement) sur l'angoisse, la peur, le manque de confiance en la nature humaine, le mépris du corps, de la sexualité et de la femme. " (Solignac)

Les prêtres, les rabbins, les oulémas, ces "empoisonneurs de la vie", comme des parasites vivant de la peur et de la culpabilité dans l'homme, ont propagé comme une pandémie le virus d'un Dieu vengeur et méchant qui ne cesse de rabaisser les hommes et les diviser entre eux. En se servant constamment de Dieu comme argument moral et justification de supériorité tribale, les institutions religieuses ont engendré une conception négative, une conscience malheureuse de l'humanité, celle de l'homme médiocre, souffrant, le type même de la décadence et de la faiblesse.

Tel est l'essence du nihilisme constaté par Nietzsche. En annonçant la mort de Dieu, Nietzsche se rebelle justement contre ce dieu moral et tribal. Ainsi la citation complète de Nietzsche se lit ainsi : "Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et nous l'avons tué ! " (Le Gai savoir in Œuvres, p. 104-105)

Mais l'homme est incapable de vivre dans le doute, il a besoin d'assise. L'homme a horreur du vide. Nietzsche vint combler cette faille en faisant l'apologie de l'homme puissant et fier sans se douter que le modèle grandiose du surhomme qu'il vient de créer risquait d'entraîner la liberté dans le totalitarisme absolu. Car avant le règne du surhomme doit survenir le "dernier homme", celui dont la crise de sens des valeurs doit contaminer la société entière et ses institutions.

Dans un coup d'État, on remplace le roi par un autre, un président, un Premier ministre par un autre, on usurpe le titre, le concept, la représentation, l'idée. Or les idées ne meurent pas, elles sont; nous pouvons les affirmer ou les récuser, point les tuer. Annoncer la mort de Dieu, c'est verser du vide dans du néant. De mort point, plutôt usurpation par l'homme prométhéen du pouvoir aux Dieux; le divin a seulement "changé de peau. " En dépouillant les dieux anciens de leurs attributs, un sentiment de liberté sans précédent envahit la conscience humaine où se manifesta la certitude. Puisque la première certitude est celle de mon existence révélée par la conscience, par la pensée (Je pense donc je suis) et que le néant, l'infini, la nature, ne peuvent pas penser, alors "je", ma conscience d'être, est le point d'appui de toute connaissance. C'est par ma conscience que le monde, les galaxies, les planètes, la nature, l'autre existent. Descartes venait de déposer à nouveau l'homme sur le trône de l'univers et redonnait à la l'homme une position anthropocentrique. La révolution métaphysique de Descartes permit à l'homme de s'élever au-dessus de la nature en lui

donnant le droit de la dominer tel un démiurge. Cette certitude de l'homme-dieu sera le talon d'Achille de la modernité occidentale.

Usurpant le pouvoir de création à Dieu, Galilée, Descartes, Newton, devinrent les démiurges de la modernité, les instigateurs du "coup d'État métaphysique" amenant à la divination de l'homme. Une nouvelle vision du monde appelée "matérialiste" proclama que la matière est l'unique substance, la raison unique de l'être et de la connaissance. En donnant à la matière, une force créatrice spontanée et considérant le mouvement comme son acte vital, le matérialisme renaissant rejoignait les préceptes épicuriens de la Grèce ancienne que Engels actualisera en écrivant : "que l'esprit n'est lui-même que le produit le plus élevé de la matière. "

La technique moderne dans ce contexte est partiellement expliquée comme la réalisation volontariste occidentale du dogme chrétien de la transcendance de l'homme vis-à-vis de la nature et de son légitime désir de la dominer. L'incarnation de l'homme n'est possible que si Dieu est expulsé du monde. L'expulsion de Dieu sera le coup d'État métaphysique de la modernité.. Dieu a chassé Adam et Ève du paradis, Descartes et Galilée ont chassé Dieu de la terre, l'homme l'a remplacé. Grâce à la science, à la technique, l'homme moderne, ce nouveau démiurge, devait conduire l'humanité barbare à la Terre promise. L'homme sublima son complexe d'infériorité vis à vis Dieu en une puissante mégalomanie: L'homme sera créateur d'univers, son univers. Il créa la machine à son image : à l'ordre divin succéda l'ordre humain.

Les tensions extrêmes perceptibles depuis le début du XXe siècle ont bouleversé tous les acquis de la civilisation. Que ce soit en science, en art, en politique, un vent de révolte inouïe souffla. Un monde nouveau semblait poindre à l'horizon, la révolution était sur toutes les lèvres. Mais tous ces changements ont pu avoir lieu que parce qu'ils étaient portés par une dimension métaphysique importante qui comportait un projet de société sotériologique de l'homme nouveau ; c'est à dire qu'ils proposaient tous, que se soient, en art, le cubisme, le suprématisme, le constructivisme, le productivisme, le surréalisme, que ce soit le positivisme en science, que se soient, le communisme, le nazisme, le fascisme et même le libéralisme, tous supportaient métaphysiquement une doctrine du salut de l'humanité par l'incarnation d'un nouveau sauveur. On ne se déleste pas si facilement de deux millénaires de messianisme christique. Malevitch, mais aussi Delaunay, Kandinsky, Mondrian, De Chirico et même Breton étaient de fervents métaphysiciens.

"Ce n'est pas seulement de la science et de la technique que la modernité s'était inspirée. C'était aussi, c'était surtout peut-être de tout un syncrétisme spiritualiste qui s'alimentait à ce qu'il y a de plus contraire à la raison. Théosophie et anthroposophie, sans doute, mais aussi spiritisme, occultisme, dialogue avec les défunts, croyance aux mondes invisibles, aux rayonnements mystérieux, aux forces paranormales, aux univers parallèles. (...) Aucun des grands noms de la modernité, de Kupka à Kandinsky, de Mondrian à Malevitch, de Duchamp à André Breton, n'est sorti indemne de cette fascination qui montre que le symbolisme n'est pas mort en 1900. Toute une nébuleuse ésotérique inquiétante, où se retrouvent la croyance dans des pouvoirs paranormaux, le goût des palingénésies (réincarnation) et des eschatologies (vision ultime de l'homme et de l'univers), mais aussi la croyance à la manipulation des masses par le pouvoir occulte de quelques initiés, mages, maîtres et "chefs" (Mussolini, Hitler, Staline), obscurcit l'éclat des Lumières que la modernité était supposée augmenter. " (Jean Clair, La responsabilité de l'artiste, p.17-18) (Les mots entre parenthèses sont de nous.)

La plupart des mouvements artistiques convergeaient eux-aussi vers un engagement total axé sur la destruction et l'anéantissement comme expression de la colère et des frustrations latentes. En fait, les artistes répondaient à l'appel probablement du plus ancien mythe de l'humanité soit celui de la régénération périodique du monde que l'on retrouve partout, dans toutes sociétés archaïques, traditionnelles et maintenant modernes, "l'éternel retour" si cher à Nietzsche. Cette nécessité de renouveler complètement le monde où l'on vit correspond parfaitement à l'esprit révolutionnaire de l'époque dans tous les domaines que ce soit en science, en art, en politique : l'anéantissement de l'ancien monde est impératif à la venue des Temps nouveaux.

Ainsi l'influence de la théosophie sur l'esprit européen de l'époque est indéniable. La Société de Théosophie qui incarne cette influence fut

fondée à New York en 1875 par Helena Petrovna Blavatsky. Teinté d'occultisme et de mysticisme oriental, ce néo-spiritualisme consistait à favoriser l'éducation d'une "nouvelle race originelle" douée de pouvoirs psychiques transmis à des êtes choisis, des élus, des initiés.

"Mais lorsque l'humanité, croissant rapidement en nombre, vit croître aussi la variété des idiosyncrasies de corps et de mental, l'Esprit incarné commença à laisser voir sa faiblesse. Des exagérations naturelles, en même temps que des superstitions, prirent naissances dans les esprits les moins cultivés et les moins sains. L'égoïsme naquit de passions et de désirs inconnus jusqu'alors, et on n'abusa que trop souvent du savoir et du pouvoir au point qu'il devint nécessaire de limiter le nombre de ceux qui savaient. Ainsi naquit l'Initiation. " (Blavatsky, La doctrine secrète, vol. 5, p. 286-287)

Dans son ouvrage *La doctrine secrète*, Blavatsky propose une cosmogénèse et une anthropogénèse complexes, qui s'abreuvent aux textes sacrés de l'hindouisme, du bouddhisme tibétain, du taoïsme chinois et des traditions occultes arabo-persiques et orientales qui s'entrechoquent avec les découvertes occidentales de la science moderne. Son programme ambitieux se résume ainsi : " montrer que la Nature n'est pas " un concours fortuit d'atomes " et assigner à l'homme sa place réelle dans le plan de l'Univers; sauver de la dégradation les vérités archaïques qui sont à la base de toutes religions; découvrir jusqu'à un certain point l'unité fondamentale dont toutes ont jailli…" (Blavatsky, La doctrine secrète, Cosmogenèse, vol.1, p.xi)

Il est ainsi significatif d'apprendre qu'en 1909, Mondrian est membre de la Société de Théosophie et que Kandinsky dans son livre *Du spirituel dans l'art* fait l'éloge de Mme Blavatsky, dont il considère le mouvement comme un "puissant ferment spirituel. " Inspiré par celle-ci, Kandinsky est convaincu que seule une science de l'art pourra atteindre les domaines de " l'Unité ", de " l'Humain " et du " Divin " et en fera la synthèse.

Mais l'œuvre de littérature mystique la plus convaincante est sans doute *La conscience cosmique*, écrite par le médecin canadien Richard Maurice Bucke, devenue un classique du genre. À l'âge de 36 ans, Bucke aurait vécu une expérience métaphysique d'ordre mystique qui lui "permit de comprendre que l'humanité se dirigeait, lentement, vers un état supérieur par le moyen d'une grande révolution psychique, aussi fondamentale que celle qui avait séparé graduellement les animaux des humains. Il croyait que, depuis les débuts de l'histoire connue de l'humanité, quelques élus avaient hérité de cette "conscience cosmique" lors d'une Illumination; ces êtres constituaient le corps de pionniers qui annonçait une race à venir. " (Leclerc Denise, La crise de l'abstraction au Canada, p.41)

Le livre de Bucke connut un succès international retentissant et inspira le *Tertium Organum* de l'écrivain russe P.D. Ouspensky passionné de théosophie. Ce grand savant doté de talents mathématiques poussés reprit les idées de l'évolution cosmique émises par Bucke et les transposa au niveau pictural; le grand savant était aussi un peintre. Tous les éléments essentiels que comporte l'art abstrait comme nouvel art du XXe siècle sont réunis dans son œuvre et poussés à l'extrême par Malevitch : abandon de toute logique discursive, affirmation exclusive de la surface-plan, défense de la forme pure et de l'expérience formelle. Les différences esthétiques entre Kandinsky, Mondrian et Malevitch contredisent en rien leur filiation spiritualiste commune : une théosophie de l'espace infini comme science de l'art.

Le dénominateur commun à tous les mouvements politiques, scientifiques et artistiques du début du XXe siècle était le désir de la Révolution. Qui dit révolution dit rupture ! Il est maintenant inévitable que la finalité artistique doit fusionner avec la finalité révolutionnaire. On attendait de la révolution sociale qu'elle donne à tous les citoyens les moyens matériels de se consacrer enfin à la poésie et aspirer à "l'art de vivre. " Le changement, la révolution, étaient sur toutes les lèvres.

" Ô que ce monde est triste, que la tristesse est nulle et que le nul est monde." (Trakl)

L'expressionnisme est le cri des hommes solitaires dans cet "Occident pourri" par la civilisation machiniste. Des ancêtres, nommons Munch, Ensor, Nolde mais aussi une fascination pour Rimbaud, Hölderlin, Nietzsche et Dostoïevski. De profondes transformations secouent l'Europe, l'industrialisation brutale et l'exode rural font grandir les villes de manière fulgurante avec ses cohortes de chômeurs. Tout devient prob-

lématique : la technique fait peur, l'administration fait peur, la haine fait peur. Fuir la civilisation maudite comme leur contemporain Gauguin et Rimbaud auparavant.

Le sociologue Le Ridier constatera que la fin du XIXe siècle correspond à l'apparition "de la crise chronique de l'identité", interrogations identitaires des artistes expressionnistes qui gagnera par la suite l'ensemble des individus, mouvement qui traversera tout le siècle suivant jusqu'à aujourd'hui. Des sentiments tels que tourments intérieurs, angoisse, culpabilité, agonie, détresse vont être utilisés pour parler du déclin d'une société à l'agonie et décrire le malaise personnel et l'échec civilisationnel depuis la Grèce classique. La quête de soi mettant en scène les dilemmes personnels face à la cacophonie ambiante sont au cœur du processus d'individuation en cours. Nietzsche parla d'une "colère existentielle sauvage" qui traversa toute la révolution artistique du XXe siècle.



Le désir de révolution donnant un sens inédit à la vie se concrétisa dans la "passion d'être soi". L'humeur de l'époque est à l'anarchie. Cela commence avec Fichte et les romantiques allemands, avec l'affirmation d'un sujet autonome et absolument libre de s'auto-créer : " Avec l'être libre, conscient de soi, apparaît en même temps tout un monde - à partir du néant ".

L'historien Hubert van den Berg nous rappelle tout d'abord qu'en Europe, à la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle, l'anarchisme était un courant politique puissant qui faisait concurrence aux partis sociaux-démocrates. Les écrits d'anarchistes bénéficièrent d'une audience importante dans les milieux intellectuels européens. Il y avait donc un climat propice à l'apparition d'un mouvement nouveau qui combinerait de manière indissociable révolte politique et expression artistique d'un nouvel ordre. (Laurent Margantin)

C'est dans cet atmosphère social et politique que surgit la contestation du mouvement expressionniste. Les liens entre expressionnistes et anarchistes étaient nombreux. Précisons d'entrée de jeu que l'expressionnisme allemand ne fut jamais une école comme le symbolisme français ou un groupe structuré comme le futurisme italien ou le constructivisme russe. L'expressionnisme est un mouvement idéaliste, romantique qui servira de catalyseur d'énergie pour une jeunesse en ébullition combattant la brutalité chaotique du monde. L'expressionnisme est avant tout une contestation du monde portée par des thèmes communs autant en peinture, en théâtre, en littérature qu'en poésie centrés autour de l'homme urbain pétrifié dans des villes effrayantes où le désespoir le plus fou suscite un espoir irrationnel empreint d'idéalisme et de mysticisme concrétisé dans l'anarchie.

Sans Dieu, ni maître, l'expressionnisme est avant tout une attitude de révolte, le cri (Munch) de désespoir de toute une jeunesse vivant dans les "baraques du cancer" que sont devenus les villes. "Demeures malsaines" (Wolfenstein), "ville mauvaise" (Salus), "villes tentaculaires" (Verhaeren). Les villes sont le théâtre sanglant de l'apocalypse contemporain. Les villes entraînées par le libéralisme sauvage et l'industrialisation sans retenue offrent le spectacle morbides de quartiers délabrés avec des canaux charriant des immondices de toutes sortes où pourrissent des loques humaines respirant l'air vicié des cheminées crachant cendres et mort ; partout la folie rôde.

Schelling disait dans *Les âges du monde* que "l'angoisse est le sentiment fondamental de toute créature vivante." L'homme devient responsable des décadences sociales signes de ses laideurs intérieures et existentielles. Les artistes expressionnistes ont été capables de saisir l'absurdité de notre exis-

tence; ils ont participé à son désespoir. L'art devient alors "la dernière révolte métaphysique au sein du nihilisme". (Benn) Comme des poètes hallucinés au pathos lyrique et incantatoire, ils n'ont pas hésité à représenter les drames de la vie et à exprimer leur douleur dans leur oeuvre. Le pacifisme est l'un des thèmes majeurs des artistes et poètes expressionnistes. Tous ont pressentie la première guerre mondiale comme une véritable apocalypse, effondrement de la culture européenne dans la barbarie.

A la fois attrait du pittoresque sur le décadent, attrait de la spontanéité au lieu de la contrainte, les artistes participent eux aussi à ce grand mouvement d'émancipation dont Kirchner qui rédigea ainsi le programme expressionniste de l'exposition de 1906 : "Ayant foi en une génération nouvelle de créateurs et de jouisseurs, nous appelons toute la jeunesse à se rassembler en tant que porteuse d'avenir". Inspiré par les couleurs criardes du fauvisme sans rapport à la réalité, l'artiste expressionniste tente d'exprimer les tensions psychologiques éprouvées par la jeunesse face au monde.

Ce pressentiment est lié à la conscience du déclin et de la mort et trouve sa libération dans l'attente d'un homme nouveau; le désespoir le plus profond côtoie le messianisme le plus élevé. D'une palette de couleurs en violent contrastes surgissent des figures humaines désemparées liées aux tensions sociales de l'époque.

Au même moment, synchronicité oblige, Sigmund Freud approfondit, dans l'isolement de son cabinet, l'analyse des névroses qu'il observe chez ses patients à l'image des tableaux expressionnistes. Autant l'expressionnisme que la psychanalyse freudienne mirent en évidence le rôle des pulsions humaines, principalement la pulsion de mort annonciatrice des violences inouïes des deux guerre mondiales.

Les survivants se diviseront, Chez plusieurs artistes, la griserie du "dérèglement des sens" fut vite suivie de la déprime et du doute existentiel, certains iront vers le socialisme ou le pacifisme tandis que d'autres rêvant d'hommes nouveaux accorderont leur support aux visions messianiques du fascisme, du nazisme et du communisme. Les plus intransigeants versèrent dans l'anarchie et déclarèrent la guerre à cette civilisation pourrie qui permit une telle boucherie et beaucoup sombrèrent dans le mysticisme. Cette "génération perdue" se perdit également dans le nihilisme dada. Pressentant le désarroi des êtres et les bruits des bottes annonçant une autre grande-guerre boucherie, des artistes, peintres, écrivains se présentant comme "mercenaires primitifs dans le monde moderne" hurlèrent en vain comme des loups avant de disparaître broyés par la bêtise et la haine.

L'esprit "expressionniste" de destruction de l'ordre ancien gagna de plus en plus de terrain. La première exposition des *Fauves* à Paris fit scandale, au même titre que les déconstructions cubistes de la figure humaine par Picasso associées aux musiques atonales de Schoenberg, véritable révolution de l'histoire de la musique en proposant de remplacer les sept notes de la gamme par douze demi-tons. Son système musical appelé le "dodécaphonisme" introduit une rupture tout aussi radicale pour la pensée occidentale que l'abstraction picturale et les équations quantiques. Un monde nouveau devait émerger des ruines de l'ancien.

Détruire, déconstruire, en finir avec l'ordre passéiste des ruines et des musées décadents; même le présent n'a de valeur que parce qu'il est un passage obligé pour atteindre le but. Nouveau siècle, nouvelle technique, nouvelle civilisation, nouvelle cité, nouveauté sociale des masses urbaines, pour la première fois, l'ordre mécanique devient idéologie de la "nouvelle Jérusalem."

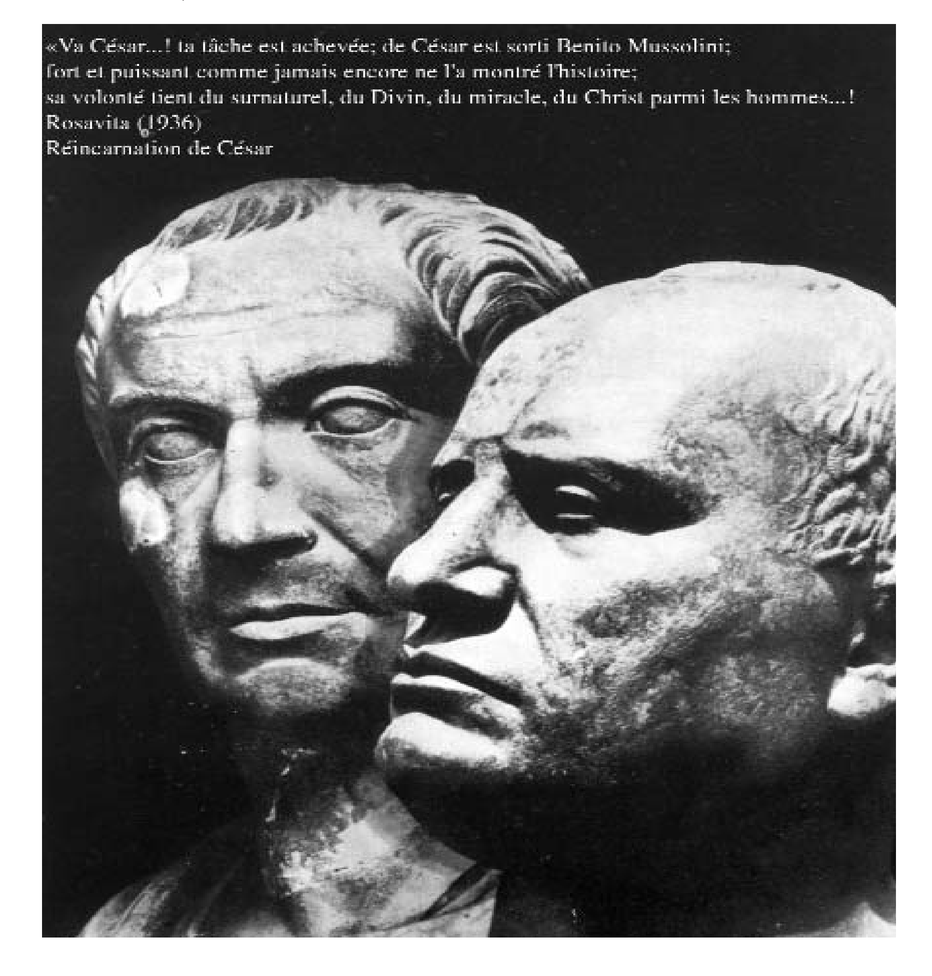
L'art industriel incarné par le mouvement futuriste est une guerre ouverte contre l'immobilisme institutionnel de la société bourgeoise. Ils imaginaient une mystique de l'homme nouveau transfiguré par un "art total" de la civilisation à venir chantant la gloire du machinisme et de l'objet industriel comme fondement de la nouvelle cité universelle. La même année 1909, Marinetti publie *Malarka le futuriste* où l'artiste livre enfin sa vision

prophétique d'un surhomme mécanique et ailé. Cet homme-dieu icarien est au cœur de la cosmogonie futuriste où le corps est fantasmé comme "corps glorieux" de la mystique machiniste et mu par sa volonté d'exalter le progrès industriel. C'est en 1910, dans la revue *La Demolizione* qu'il livre son sermon sur la nouvelle religion de la violence, seule capable d'éviter à l'Italie de sombrer dans "l'égoïsme paresseux (du prolétariat), l'arrivisme économique (du libéralisme), dans la ladrerie de l'esprit (anarchisme) et de la volonté. (démocratie) " (les mots en parenthèse sont de nous)

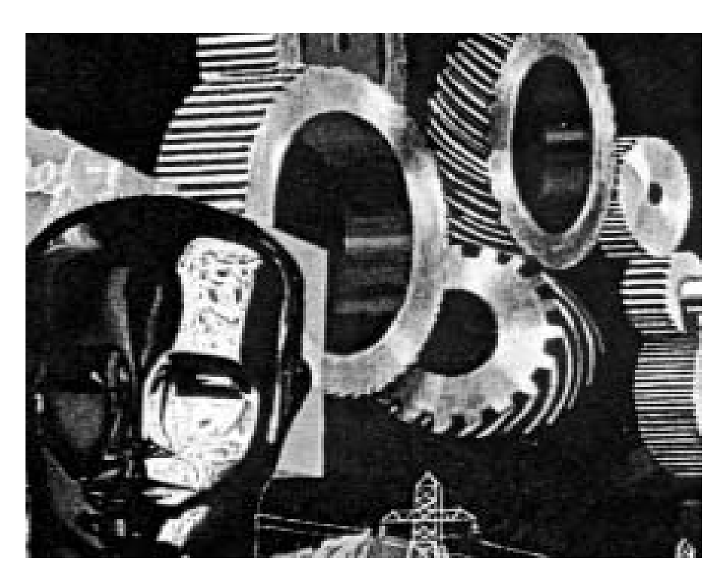
L'expansion industrielle, l'exploration de nouveaux marchés, l'exploitation des ressources coloniales, panacées pour guérir les plaies de la guerre 14-18, sèment l'euphorie tragique de la surproduction avec comme conséquence le krach boursier de 1929. Les "foules sans Dieu" (Camus) envahissent les villes. Tous les rapports de voisinage, de solidarité, de cohésion familiale, valeurs fondamentales du monde rural, éclatèrent en mille miettes avec l'avènement de la société de masse dans des métropoles aux structures défaillantes souvent inadéquates. L'industrialisation et l'économie en général ont peine à absorber ce flot important de déshérités errant dans les villes comme "des ombres sans amour qui se traînaient par terre…" (Apollinaire)

L'inquiétude psychologique, l'incertitude financière génèrent des frustrations se traduisant par des désordres de plus en plus anarchiques. Menacé dans son identité par la trop rapide massification, l'homme, psychiquement en panne, voit sa vie s'ouvrir sur le vide et le néant tant redouté. Le nihilisme gagne du terrain avec son lot de famines, de conflits incontrôlables. L'homme se découvre un moi solitaire prêt à tout. L'individualisme du chacun pour soi mobilise la révolte intérieure de l'être meurtrie tandis que se profilent l'insurrection appréhendée contre l'ordre, le devoir, le travail et l'autorité. De plus en plus, les regards désabusés des masses ouvrières se tournent vers l'Est, vers la Russie révolutionnaire.

Au nom de la rhétorique nietzschéenne préconisant une violence porteuse d'avenir, Marinetti chercha à fusionner la révolte des artistes futuristes avec les aspirations fascistes de Mussolini pour qui la guerre représente l'occasion historique de balayer le vieux monde, avec ses politiciens décadents. Les futuristes ont été les plus tenaces partisans de la "guerre jusqu'à la victoire finale. " Ils n'ont cessé d'exalter la guerre, que "la guerre constituait le seul remède hygiénique pour l'univers. " Ce culte de la violence chez eux affirme la conviction que la violence et "les lois de la guerre sont le moteur de l'histoire. " (Marx) Des oeuvres aux titres évocateurs comme *La charge de cavalerie* (Boccioni) ou *Canons en action* (Severini) en attestent. Si pour l'astrophysique, un trou noir peut être considéré comme le stade ultime d'un effondrement alors l'analogie entre trou noir et dictature totalitaire comme effondrement des libertés est adéquate. L'Italie doit renouer avec le passé glorieux de la Rome antique "au moyen de cette même dictature que les Romains de la Première république mirent en place aux heures critiques de leur histoire. " (La tenda, Il Popolo d'Italia, 11 octobre 1917)



La révolution d'octobre 1917 en Russie en introduisant un autre code de référence socio-économique attisa les tensions nationales à son paroxysme. Car cette victoire des paysans et des prolétaires vient couronner près d'un millénaire de contestation hérétique. Pendant les années du "communisme héroïque" (1918-1928), le peuple russe comprit que les artistes étaient des citoyens à part entière mettant fin à leur isolement tel que vécu dans les sociétés capitalistes. La rue devint le laboratoire de ces constructeurs. L'art révolutionnaire doit être socialement actif et "ne doit pas refléter, imaginer ou interpréter mais véritablement construire afin de prouver que l'art n'est pas un divertissement futile et méprisable. " (Tchernichevski) L'art est dorénavant appelé, non plus à représenter mais à changer l'humanité.



Et la machine sera force libératrice. *Le Manifeste constructiviste* d'Alexéi Gan (1920) proclame la gloire de la technique contre l'activité spéculative de l'art. Son slogan "L'art est mort ! Vive l'art de la machine" indique très bien la finalité du mouvement. Les œuvres d'art des siècles passés sont les reliques d'une religion morte et les musées des lieux de cultes sans rituels. L'avant-garde russe livra une guerre de propagande sans merci à l'art bourgeois. Pour eux, l'artiste européen, malgré son opposition aux valeurs bourgeoises, reste néanmoins dépendant du même mode de production et l'œuvre d'art comme marchandise ne fait que "ratifier le fait bourgeois dans l'art. " (Adorno) Au-delà des considérations plastiques, de genres et de modèles, c'est bel et bien l'institution même de l'art et de son marché dans la société bourgeoise qui est remis en cause en Russie. Il reviendra à Rodtchenko de déclarer la mort de "la peinture de chevalet" dont le corollaire politique fut la mort du capitalisme. En effet, il ne faut pas oublier que l'acte de naissance de l'œuvre d'art, du tableau, comme propriété privée coïncide avec l'arrivée du capitalisme dans l'Europe protestante du Nord.

Rodtchenko revendiqua aussi, dimension métaphysique importante, la non-figuration avec sa série noir sur noir dont le *Carré noi*r comme exploration du néant en opposition au concept d'infini attribué au *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch. Le "noir sur noir" de Rodchenko se veut aussi une rupture complète de la recherche métaphysique des artistes antérieurs et se présente comme triomphe du matérialisme athée. Avec l'exposition, en 1921, de trois tableaux monochromes, jaune, rouge bleu, Rodchenko déclara la mort du christianisme, le triptyque jaune rouge bleu d'inspiration chrétienne est vide et marque l'échec de la sainte trinité comme icône du salut de l'âme et de la rédemption par l'effacement de leur représentation.

Depuis la préhistoire que l'homme est dominé par la nature, voici venu le temps béni où l'humanité peut enfin se libérer de son asservissement grâce à l'énergie du rythme mécanique, le seul capable de rivaliser avec sa veille ennemie en lui donnant la possibilité de créer un monde où il sera le maître. Tous les arts "révolutionnaires" s'identifièrent à l'idéalisation de la machine et précipitèrent la nature vers sa déchéance. Cette apologie de la technique favorisa une progression tout aussi exponentielle de la pollution. Dieu comme la nature moururent en même temps.

Il faut se rappeler que le cubisme, le futurisme, le suprématisme et le constructivisme montrent tous une vision positiviste de la science et de la technologie. Ainsi le cubisme, quoique révolutionnaire pour l'époque, resta néanmoins attaché aux anciennes valeurs de la science newtonienne et prisonnier du "géométrisme" figuratif. Les corps cubistes déconstruits en segments juxtaposés offrent la vision asymétrique d'un corps-machine (Descartes), assemblage de pièces détachées dans un monde discontinu, le

futurisme glorifie le mouvement et la vitesse des objets mécanisés, le suprématisme célèbre la victoire de l'homme sur la nature, de la pensée abstraite sur la réalité, tandis que le constructivisme anoblit la machine à titre d'icône d'un monde nouveau.

Devant le fouillis artistique des différentes avant-gardes, du cubico-futurisme au constructivisme, le technicisme apparut de plus en plus comme le seul modèle régulateur capable de rétablir l'ordre. Cette transformation passa par le mode de vie, par le quotidien, par tout ce qui touche aux habitudes de vivre et de penser, aux goûts esthétiques. Il fallait briser une mentalité tribale, réfractaire aux changements apportés par l'urbanisation, la science et les techniques. De plus, "construire" prend tout son sens dans un pays pauvre et rural où la guerre civile, depuis l880, avait aggravé une crise du logement. La révolution avait besoin d'inventer un nouveau mode de vie, dans des villes nouvelles pour l'émancipation de l'homme nouveau avec comme vision globale une rupture totale d'avec le vieux monde. Pour Tatline, les fondements de l'art d'avant-garde russe basé sur les concepts de "matière, volume et construction" mis de l'avant dès 1914, ont été les véritables précurseurs de la Grande Révolution politique d'Octobre 1917. La toile, les couleurs, les pinceaux, les chevalets, "outils inutiles et démodés" selon Tatline, doivent être remplacés par des "matériaux réels dans l'espace réel. "

Ainsi des théoriciens, des architectes, des designers d'objets industriels, des photographes, des peintres et sculpteurs entreprirent concrètement de changer les mentalités et le cadre de vie. La fierté du prolétariat devait se visualiser concrètement dans des logements salubres, des cités ouvrières garantes de l'ordre et de la moralité. Véritables apôtres de la vie communautaire, ils explorèrent les possibilités techniques offertes via des expériences personnelles devant mener à réconcilier l'homme et la machine, le travail industriel et la créativité personnelle dans le but d'atteindre l'avenir radieux communiste libéré du joug de l'exploitation. (Voldman) La révolution d'Octobre 1917 réalisa la prophétie quasi messianique d'un ordre nouveau. Les artistes d'avant-garde prirent en main la réorganisation de la vie artistique.

"Nous n'avons pas besoin d'un mausolée de l'art où des œuvres mortes sont adorés, mais d'une vivante usine de l'esprit humain - dans les rues, dans les tramways, dans les usines, dans les ateliers et dans les maisons des travailleurs. " (Maïakovski)

La forme architecturale des gares de chemin de fer, des ports, des maisons et édifices publiques, là se trouvaient, selon de Chirico fasciné par l'urbanisme, les premières fondations d'une grande esthétique métaphysique. Les squares furent décorés de sculptures futuristes et servirent de décor à des spectacles "héroïco-révolutionnaires" tandis que le poète Maïakovski dirigeait des symphonies de sirènes d'usines pendant que des trains peinturés (graffiti) de slogans révolutionnaires quittaient les grandes villes pour propager la bonne nouvelle dans les campagnes en plus d'acheminer des revues d'art et des journaux de propagande.

Une telle effervescence de création artistique suscita bien sûr la curiosité de l'Europe. Un an après la levée en 1921 du blocus économique imposé par les Alliés, la Galerie Van Diemen de Berlin présenta la plus grande exposition sur la scène européenne de l'avant-garde russe. Dans toute l'Europe occidentale des artistes découvrirent, avec stupéfaction pour certains et ravissements pour la plupart, la fulgurante vivacité d'expression de l'art russe depuis les premières œuvres des artistes du Monde de l'art des années 1890 jusqu'au récentes créations constructivismes des années 1920. (Camilia Gray, L'avant-garde russe…, p. 220-224 et 275-276)

Lorsque Braque et Picasso, les premiers suivis par Schwitters et le mouvement merz, introduisent des objets extérieurs (paquets de cigarettes, étiquettes, coupures de journaux etc.) dans la composition (collage) de leur peinture, ils sont loin de se douter, que l'objet ainsi révélé se transformera au point de vampiriser l'art moderne. Ce geste "anti-art" de l'objet manufacturé devenu œuvre d'art, deviendra, ironiquement, le geste porteur d'une nouvelle conception de l'art. Dorénavant, l'homme comme Dieu est créateur d'univers, la nature sera réformée soumise à l'élan créateur de l'artiste obnubilé par l'objet idéalisé. Mais il s'agit aussi d'un geste politique de détournement. Alors que l'idéologie russe demandait à l'artiste de produire des objets utilitaires, de soumettre l'art à la production, Duchamp, par dérision dadaïste, décida de transformer de facto l'objet usiné (roue de bicyclette et urinoir) en oeuvre d'art affirmant le caractère autonome de l'art. En ce

sens, le ready made de Duchamp est un acte essentiellement " d'humour constructiviste ".

"Dès l'instant où une roue de bicyclette montée sur un tabouret pouvait accéder au rang d'oeuvre d'art, la maîtrise technique et la virtuosité qui avaient présidé depuis toujours à la production artistique se trouvaient d'un coup dévalués, tandis que l'artiste lui-même acquérait une stature prométhéenne. Le créateur était doté d'une autorité toute-puissante, qui lui permettait de réduire à néant, par une attitude ironique, voire blasphématoire, toute forme de règle artistique ou sociale." (Sylvia Ferrari, Guide de l'art du XXe siècle, p.14)

Avec le ready made et le constructivisme, le coup d'État métaphysique de l'homme démiurge s'exprima dans les possibilités offertes par la croissance exponentielle de la technologie tandis que s'affirma à travers l'art une ambition réformatrice et sociale quasi religieuse, à l'est (constructivisme, productivisme, réalisme socialiste) comme à l'ouest (futurisme, ready made, pop art). Capitalisme et communisme sont obnubilés par la conquête machiniste. Mais ce sont les communistes de la première heure qui comprirent les premiers l'immense pouvoir idéologique de l'objet usiné. Tandis que Duchamp faisait scandale en Europe et en Amérique avec son "baptême artistique de l'objet en série", la Russie révolutionnaire adopta sans réserve l'art de la construction d'un monde nouveau intégrant les œuvres usinées d'une société nouvelle vivant dans de nouvelles cités.

La modernité inscrit l'idée-même de destruction au cœur de la redéfinition de l'art. Cette volonté de faire table rase s'exerça à chacun des niveaux de l'acte créateur : destitution des sujets traditionnels de l'art, dislocation de la figure, éclatement et brouillage du plan et de la perspective... Le statut de l'objet artistique en Russie notamment va complètement chambouler l'histoire de l'art.

Lors du XIe congrès du parti bolchevique (1922), Lénine annonce la nouvelle économie politique qui autorise le commerce libre et la compétition entre les sociétés nationalisées et les entreprises capitalistes et ouvre ainsi la porte à la publicité. Deux artistes illustres se firent alors remarquer : le poète Vladimir Maïakovski et le peintre Alexandre Rodtchenko. Ils réaliseront plusieurs affiches commerciales pour les grands magasins d'État mais surtout, ils comprendront le pouvoir immense de persuasion du tandem texte-image associé à la réclame dans une société peu scolarisée. Maïakovski a très bien saisi que le slogan possède sa propre poésie, que, plus il est court, mieux il est compris et susceptible d'être répété. Bref, un bon slogan est "la seule forme de propagande qui crée des propagandistes." (Reboul, in Art et Publicité, p.90)

L'intérêt d'une image réside pour lui davantage dans sa forme que dans le sujet représenté. Toujours en quête d'une recherche graphique dans ses images, Rodchenko recadre, recoupe, colle des images. Il réalise de nombreuses affiches ancrées dans la réalité politique de l'URSS de l'époque. En phase avec les orientations du parti communiste, Rodtchenko connaît et exploite l'importance de l'image pour la propagande et pour véhiculer une idéologie. Rodchenko excelle dans l'art typographique et graphique ainsi que la photographie et développa un genre nouveau : le photomontage.

"Je soutiens la thèse selon laquelle la question de la création artistique figurative du prolétariat dans la période de transition est celle de l'art de propagande, et ce, non seulement par les thèmes, mais aussi par les procédés de mise en forme du matériau. Ces procédés de nature industrielle, appropriés à la diffusion de masse, sont l'affiche, l'illustration, la photographie et le montage cinématographique. " (Arvatov cité in Art et Publicité, p.281)

De plus en plus apparaît l'idée que la publicité, le slogan, la propagande sont capables de briser les résistances. Pour cela, il faut jouer d'astuces. Les photomontages et collages réalisés par Rodtchenko, Moholy-Nagy et Heartfield ont alimenté un phénomène artistique nouveau qui allait influencer toute la production artistique du XXe siècle : le détournement

"L'esthétique du détournement s'est mise en place le jour où Picasso et Braque se sont décidés à intégrer dans leurs tableaux, un papier journal ou un papier peint tels quels, au lieu de les peindre. On se mit à faire des œuvres entièrement composées de papiers récupérés (les collages), puis d'objets récupérés (les assemblages), enfin de photos découpées. (les photomontages) Le procédé est toujours analogue : on emprunte, ou plutôt on

vole un objet, un morceau de réalité, dont on fait tout ou partie d'une œuvre d'art. " (Martin in Art et Publicité, p.23-24)

Les images ou objets détournés comme les "ready made" offrent à l'artiste la possibilité de créer un infini de nouveaux discours esthétiques. La réalité ainsi découpée et assemblée dans un astucieux montage fera de l'art du détournement le précurseur de toute propagande dépassant largement les arts visuels.

À n'en pas douter se sont vraiment des esprits avides de liberté qui s'exprimèrent à travers le mouvement constructiviste dont, Eisenstein qui ira jusqu'à promouvoir "la révolution dans la révolution. " Trop libres pour certains, l'artiste/messie d'un nouveau monde verra son extase révolutionnaire terrassé par les nouveaux dieux totalitaires. (Hitler, Staline, Mussolini) Ainsi les films de Eisenstein furent mis à l'index, Malevitch désavoué et finalement le poète Maïakovski voyant ses idéaux révolutionnaires trahis se suicida en 1930.

Car l'essence de tout système idéologique est de détourner, en récupérant pour mieux banaliser les découvertes novatrices surtout subversives dans tous les domaines - culture, art, histoire, sciences - pour mieux les rendre inoffensives. Quand les dirigeants totalitaires s'emparent de la connaissance, elle se change entre leurs mains en idéologie, en une argumentation néfaste contre l'homme lui-même.

Lénine comprit le dangereux message libertaire et anarchiste que lui envoyaient la jeunesse et les artistes de l'Homme nouveau tels les constructivistes et mit au point un programme d'endoctrinement de la jeunesse dans les écoles : les Octobriens (jeunes de 8 à 10 ans), les Pionniers (de 10 à 14-15 ans), les Komosols. (de 14 à 25 ans) Il s'empressa de créer, en 1917, le mouvement "agit-prop", nom formé de la contraction de deux mots "agitation" et "propagande". Il s'agissait d'un collectif de jeunes artistes sous la direction du Komosol (ligue communiste de la jeunesse) qui se servaient de l'expression artistique, principalement du théâtre engagé et de la poésie orientée à des fins de propagande de l'idéologie communiste.

Dorénavant, l'artiste ne peut que travailler qu'à l'édification et à la glorification du communisme (Russie), du nazisme (Allemagne), du fascisme (Italie), du maoïsme (Chine); renforçant encore les tendances de l'asservissement de l'art aux exigences de la politique : Pas d'art en dehors de l'État. Désavoué par le régime stalinien et son orientation "productiviste" de propagande, Malevitch est contraint, à des fins alimentaires, de reprendre les pinceaux et exécute des portraits de familles parvenues associées au pouvoir et à partir de 1928 jusqu'à sa mort en 1933, le plus légendaire des peintres abstraits composa la majeure partie de ses œuvres figuratives de structures cubistes.

Cette remise à l'ordre de l'artiste s'est perpétuée tout au long de l'histoire de l'art : à chaque fois que l'artiste tenta de créer l'autonomie de l'art, de créer un pouvoir ou contre-pouvoir aussi puissant que le politique et la religion, il fut immédiatement récupérer ou interdit par ces derniers. L'artiste doit être au service du règne de l'idéologie et l'œuvre d'art, affirmer les valeurs du pouvoir, celles qui servent à sa domination.

L'artiste bolchevique devint également un producteur, un réalisateur et un fondateur. Il ne va pas uniquement trouver de nouveaux objets pour le quotidien, mais fonder un mode de vie dans son ensemble par la réalisation de ses objets. L'artiste-prêtre des élites bourgeoises doit céder sa place à l'artiste-ouvrier au service de la masse prolétarienne, l'élite de demain.

L'industrialisation russe adopta des plans quinquennaux axés sur le développement de la production. On chargea les artistes non seulement de faire la propagande du nouveau mais surtout d'y participer en élaborant des programmes de création de nouveaux meubles, mobiliers, vaisselle, vêtements. "Donnez de nouvelles formes ! Hurlent les objets. " écrivait Maïakovski.

La création artistique exigeait donc de nouvelles méthodes de production. Il revint au peintre Tatline d'établir les nouveaux paramètres insufflant une nouvelle vie aux méthodes techniques par la création d'objets rationnels et esthétiquement adaptés à sa fonction; Tatline appela à l'époque cette activité artistique la "culture des matériaux", et le poète Maïakovski "le culte des objets" ce que nous appellerons par la suite le design.

L'avant-garde russe comme appel à la liberté dura à peine quinze ans pour être ensuite récupérée par l'État, premièrement comme outil de propagande idéologique avec la Révolution de 1917 et deuxièmement, vers 1925 avec le productivisme, où l'art devint associé à l'effort de la production matérielle afin de favoriser l'essor économique. Par contre les artistes russes, eux, comprirent qu'un monde nouveau, industriel et urbain, commandait un art adapté au phénomène sociologique de la masse populaire naissante, principalement urbaine. La forme de l'objet devait répondre à la fonction qu'il devait accomplir, au besoin, à la demande du peuple et au contexte dans lequel l'objet va prendre place. Les artistes vont maximiser les fonctions des objets afin de les rendre performant. L'artiste devint un personnage fusionnant l'art et la technique, l'artiste/ingénieur. Ainsi, l'art productiviste apparaît comme l'image fidèle du travail en usine dont il perpétue les normes et les valeurs : l'art d'avant-garde se mue en une sorte de travail perpétuel, une sorte de mise en scène de l'action machinale de la masse ouvrière.

On peut presque déjà affirmer que l'on assiste non pas à une désacralisation de l'art mais à une sacralisation athée de l'art contemporain au service de l'absolutisme communiste. Non seulement, le machinisme transformera la nature, mais l'homme "construira un monde nouveau appartenant à lui seul" : un nouveau messianisme matérialiste vient de naître et ce spectacle ne pouvait laisser indifférent le pouvoir politique à l'étranger.

L'athéisme dogmatique.

Est-ce que l'athéisme peut-être religieux ? L'athéisme devient religieux lorsqu'il tombe dans le piège du dogmatisme inhérent à toute religion : incarner la seule voie d'accès possible vers le spirituel. Il revêt pour ainsi dire la robe de l'orthodoxie. Ayant commencé par lutter contre les formes les plus oppressives de l'ordre religieux, l'athéisme en acquiert insidieusement les attributs principalement le désir de sauver l'humanité et la promesse d'une terre promise sans Dieu. L'incroyant devient alors un athée "messianique" convaincu de sa mission salvatrice.

Le théologien Jacques Ellul, dans *Les nouveaux possédés*, y va d'une démonstration incontournable où il démontre l'entrée spectaculaire du politique dans l'univers religieux en dépit du discours athée de certaine société, phénomène qu'il qualifia de "religions politiques. "

"Les idéologies se sont multipliées avec le développement des nations, des États modernes et du système démocratique, mais il est apparu ensuite des idéologies de type particulier, avec le "marxisme-lélinisme-stalinisme" et avec l'hitlérisme ; elles sont entrées directement, explicitement en concurrence avec le christianisme, ont prétendu être supérieures aux religions transcendantes et se substituer à elles. Or cela correspondait à la crise et au recul du christianisme. Ces idéologies ont alors assumé en réalité les fonctions et les caractères de ces religions, et tout spécialement du christianisme. Elles sont devenues comme une sorte de substitut. " (Jacques Ellul, Les nouveaux possédés, p.258)

Engels, Lénine, Staline, Mao, ont, eux, bien compris l'immense pouvoir sur les masses que possède la religion. C'est Engels, qui le premier, analysa dans *La guerre des paysans* (1850) que plusieurs courants hérétiques du Moyen Âge étaient les précurseurs du socialisme moderne. Après la Réforme protestante, un certain Thomas Münzer se sépare de Luther et rejoint la révolte des paysans allemands en 1525. Qualifié par Engels de "prophète de la Révolution", Münzer redonna au millénarisme chrétien ses lettres de noblesse. Pour lui, si Dieu est parfait, l'homme et la femme nés à son image le sont tout autant. Plus besoin de baptême, puisque Jésus nous a délivrés de la faute, à tout dire, plus besoin également d'Église puisque Jésus nous a libérés de la servitude et nous a demandés d'édifier une société juste en attendant son retour. Et Engels de poursuivre : "pour lui, le Royaume de Dieu n'est pas autre chose qu'une société où il n'y aurait plus aucune différence de classe, aucune propriété privée, aucun pouvoir de coercition indépendant des membres de la société. "

Voici le portrait de Thomas Münzer tel que dressé par Engels dans *La guerre des paysans* :

" A cette époque (1522), Münzer était encore avant tout un théologien; ses attaques étaient presque exclusivement dirigées contre les prêtres. (...) Münzer dont les idées, exprimées de plus en plus nettement, devenaient

chaque jour plus hardies, se sépara alors résolument de la Réforme bourgeoise et joua désormais directement le rôle d'un agitateur politique. La foi n'est pas autre chose que l'incarnation de la raison dans l'homme. Grâce à cette foi, à la raison devenue vivante, l'homme se divinise et se sanctifie. C'est pourquoi le ciel n'est pas quelque chose de l'au-delà, c'est dans notre vie-même qu'il faut le chercher; et la tâche des croyants est précisément d'établir ce ciel, le royaume de Dieu, sur la terre. De même, il n'y n'existe pas d'enfer ou de damnation perpétuelle. Ses prêches prirent un caractère encore plus violemment révolutionnaire. Ne se bornant plus à attaquer les prêtres, il tonnait avec la même fougue contre les princes, la noblesse, le patriarcat. Il dépeignait sous les couleurs les plus ardentes l'oppression existante et y opposait le tableau imaginaire du royaume millénaire de l'égalité sociale et républicaine. "

En observant de près cette lutte, Marx et Engels comprirent que les prêtres ne font qu'interpréter le monde pour mieux l'asservir alors que les nouveaux philosophes doivent le transformer ainsi, ils étendirent la lutte des classes à toute l'histoire de la société. Le sacré continuait sa route, cette fois-ci, dans la glorification des masses ouvrières.

La harangue allemande de Münzer, comme l'écho en montagne, se propagea de campagnes en villages, traversa les siècles et les pays et trouva finalement oreille auprès des Levellers, où dans le cadre de la révolution anglaise du XVIII[e] siècle, furent les premiers à identifier explicitement la révolution sociale et le millénium. Tous ces paysans ont adopté et fait serment d'obéir comme Jésus au culte de la "pauvreté volontaire" tel que professé par le théologien contestataire anglais John Wycliffe de l'université Oxford, ennemi du luxe offensant de l'Église, idée reprise par les hippies d'ailleurs. Marqués par le désir d'un retour à un idéal spirituel, les paysans veulent imiter le Christ des Évangiles et vivre l'union directe avec Dieu sans l'intermédiaire de l'église corrompue. Pour ce faire, ils transformèrent l'enseignement du Christ en action évangélique quotidienne. Le leitmotiv de toute cette agitation populaire se trouve au cœur des Évangiles :

"Ce ne sont pas ceux qui écoutent la Loi qui sont justes devant Dieu mais se sont ceux qui la mettent en pratique qui seront justifiés. Quand les païens qui n'ont point la Loi font naturellement ce que prescrit la Loi (…) ils montrent que l'œuvre de la Loi est écrite dans leur cœur. " (Rm 2 : 13-15)

Marx, lors de son séjour en Angleterre, a étudié les grands théoriciens de la libre pensée anglaise dont Toland qui souhaitait un retour au christianisme primitif sans dogmes et Hobbes qui renia l'autorité de l'église au profit du pouvoir civil. Hobbes profita de cette fracture métaphysique pour établir une contestation radicale de la politique en rompant avec la tradition antique où la communauté l'emportait sur l'individu. La montée de l'individualisme au détriment des solidarités communautaires amena Hobbes à penser un système politique fondé sur la domination d'un pouvoir fort capable d'unifier par l'effroi et qui repose sur un contrat de soumission de chaque citoyen : l'absolutisme. Puisque "l'homme est un loup pour l'homme" et que la recherche du profit par la domination ne peut que conduire à la violence, à la guerre, à l'insécurité, Hobbes en déduit que seul un pouvoir des plus fermes permet d'assurer la sécurité nécessaire à l'individu.

Inspiré du monstrueux Leviathan dans le livre de Job de l'*Ancien Testament*, Hobbes en tira cette devise : " rien sur terre ne peut en force se comparer à lui " et l'appliqua à l'État. Investi de ce pouvoir absolu, l'État est en mesure d'imposer la paix aux individus par la contrainte, il est le seul garant de la vie, de l'ordre car il empêche les résistances des individus : L'État est " la guerre civile perpétuellement interdite par le poids du pouvoir. " Cette soumission du peuple opère par la crainte, la peur qui cimente la cohésion sociale. L'État souverain absorba l'église et acquit ainsi tous les moyens matériels d'administration et d'exercice spirituel du pouvoir : Dieu c'est l'État dépositaire du droit de puissance sur la maîtrise matérielle du monde.

Marx et Engels, ayant bien compris à la fois l'absolutisme étatique de Hobbes et la portée révolutionnaire du discours social millénariste des paysans fondé sur les Paraboles du Christ s'en inspirèrent pour élaborer les concepts de la révolution prolétarienne. Jésus, oui ! L'Église et sa religion oppressive, non ! De là, " la religion, opium du peuple. "

Peu de gens connaissent la véritable histoire de cette citation. D'ailleurs,

la plupart d'entre vous seront sûrement surpris d'apprendre qu'elle n'a rien de précisément marxiste au sens politique. Quand Marx établit sa critique de la religion, sa thèse politique est en gestation. Cette idée de religion narcogène, nous la trouvons chez plusieurs autres écrivains de l'époque et n'a pas du tout le sens que l'on a voulu lui donner. Comparons ce texte de Ludwid Heine de 1839 à celui de Marx en 1844 :

"Bénie sois une religion qui a versé dans l'amer calice d'une humanité souffrante quelques gouttes douces et narcotiques, opium spirituel, quelques gouttes d'amour, d'espoir et de foi ! " (Heine)

Et maintenant, Karl Marx :

"La détresse religieuse est, pour une part, l'expression de la détresse réelle et pour une autre, la protestation contre la détresse réelle. La religion est le soupir de la créature opprimée, l'âme dans un monde sans cœur comme elle est l'esprit de conditions sociales d'où l'esprit est exclu. Elle est l'opium du siècle. "

Comme vous remarquerez cette comparaison met en relief le caractère contradictoire de la religion, tantôt justificatrice du monde existant par ses institutions de pouvoir, tantôt protestataire contre ce même monde injuste par l'enseignement de Jésus. Bien sûr, Marx penchera du côté de la protestation sociale. En ce sens, le jeune Marx ne renia pas Jésus comme philosophe prophétique, il renia l'Église; il imita ainsi la position critique d'Épicure (sujet de thèse) envers la religion et de Prométhée envers les dieux. Par la suite, Marx en vient à considérer la religion comme une des différentes formes de l'idéologie au même titre que le droit, la morale et la pensée politique.

Ce cheminent intellectuel, Marx le doit à la critique de Engels qui lui fonda son analyse sur l'étude du christianisme primitif et des sectes hérétiques. Pour lui, le christianisme est d'abord une religion d'esclaves, ensuite, il devient l'idéologie religieuse de l'Empire romain puis la religion de la royauté, de l'exploitation féodale et de l'oppression inquisitoire et enfin la religion adaptée à la bourgeoisie et au capitalisme. Toute cette analyse se tient sauf que l'erreur de Engels fut de faire porter le fardeau de son étude sur le christianisme alors que ce qu'il décrit s'applique plutôt à l'institution ecclésiastique des prêtres, évêques et papes qui ont trahi Jésus depuis des siècles déjà, depuis qu'ils ont goûté aux joies temporelles du pouvoir romain sous Constantin en 313.

Par contre, ce que Engels analysa finement est bien le corollaire entre le christianisme primitif et le socialisme contemporain. Les deux grands mouvements sont des mouvements de masse composés d'exploités, de petites gens croulant sous les dettes, de paysans et travailleurs appauvris donc, mouvements d'opprimés soumis à la persécution par les autorités en place et surtout, tous les deux promettent une délivrance prochaine de la servitude et de la misère. Le socialisme comme le christianisme se proposa comme mouvement de libération. La différence est que les chrétiens attendent leur délivrance dans l'au-delà tandis que les socialistes l'attendent sur terre comme les hérétiques chrétiens de Münzer.

Mais surtout, effet pervers de l'histoire, Engels éleva la révolution socialiste à un tel niveau d'espérance qu'elle ne peut être comparée qu'aux attentes millénaristes. Le fondement spirituel sous-jacent au socialisme athée est d'inspiration millénariste et chrétienne.

Mais où Engels a-t-il pu puiser cette idée lumineuse si non dans les écrits de Joachim de Flore regroupés dans *Exposition de l'Apocalypse* qui date du début du XIIIe siècle. Selon lui, le millénium est le "troisième âge" qui sera celui de l'Esprit qui succédera à l'âge du Père (Ancien Testament), à l'âge du Fils. (Nouveau Testament) On commence à peine à comprendre le rôle exceptionnel des "prophéties" de Joachim de Flore dans la naissance, la structure, bref, la genèse de tous les mouvements millénaristes et/ou révolutionnaires modernes y compris le communisme dans l'attente du retour de "l'âge d'or. "

La troisième époque de l'Histoire, selon Joachim, est celle de la liberté par la connaissance placée sous le signe du Saint-Esprit. Elle remettait en question toute la théologie de l'Église catholique car le règne de la liberté implique le dépassement historique du christianisme et du judaïsme et l'abolition de leurs rites et institutions au profit de la régénération universelle apportée par la connaissance. La révélation de Dieu n'est plus un élément isolé dans le temps et réservé à un peuple élu, non ! La révélation

de Dieu est perpétuelle, continuelle, progressive et suit le rythme de nos connaissances. Le troisième âge est celui de l'accomplissement de la liberté universelle marquée par le triomphe de la raison et de l'éducation. En résumé, si temple il y a, c'est l'école.

Grâce à l'analyse de Engels, Marx a bien compris le rôle émancipateur de Jésus Sauveur dont les souffrances sont appelées à changer le monde. Pragmatique, sa grande question était : l'idée du Christ est-elle utile à la révolution prolétarienne ? Et non pas : cette idée est-elle vraie ou fausse ? Marx a tout simplement transféré le pouvoir libérateur du Christ dans le prolétariat soufrant. Lui restait qu'à écrire l'Évangile de la lutte des classes, *le Manifeste du Parti communiste*; car les grands mouvements révolutionnaires ont toujours eu besoin d'un texte fondateur comme base mystique nécessaire à leurs réalisations.

"En effet, la société sans classe de Marx et la disparition conséquente des tensions historiques trouvent leur exact précédent dans le mythe de l'Age d'or qui, suivant des traditions multiples, caractérise le commencement et la fin de l'Histoire. Marx a enrichi ce mythe vénérable de toute une idéologie messianique judéo-chrétienne : d'une part, le rôle prophétique et la fonction sotériologique qu'il accorde au prolétariat; d'autre part, la lutte finale entre le Bien et le Mal, qu'on peut facilement rapprocher du conflit apocalyptique entre Christ et Antéchrist, suivi de la victoire du premier. " (Eliade, 1963, p.225) (sotériologie : doctrine du salut de l'humanité qui implique la venue d'un sauveur)

Pour Engels et Marx, il est évident que le christianisme primitif est à l'origine du socialisme moderne. C'est de cette atmosphère de religiosité axée sur le salut qu'il comprend qu'il doit présenter sa théorie philosophique et économique "comme un système complet d'explication, d'interprétation du monde, avec une vision globale du sens de l'histoire et de son mouvement qui assurait à l'homme un sens à sa vie. " (Ellul)

La question du Dieu des juifs ou des chrétiens et son analyse laissa Marx indifférent ; ce qui comptait c'est le rôle joué par la religion dans les processus sociaux et surtout de dénoncer l'exploitation de la classe ouvrière par l'Église. Sa position est clairement exprimée dans la *Gazette allemande* de Bruxelles du 12 septembre 1847 :

* "Les principes sociaux du christianisme ont justifié l'esclavage antique, glorifié le servage médiéval, ils sont prêts au besoin à faire également l'apologie de l'oppression du prolétariat - ils seront quittes à jouer l'apitoiement.

* Les principes sociaux du christianisme prêchent la nécessité d'une classe dominante et d'une classe d'opprimés et se bornent à faire le pieux souhait que la première soit charitable envers la seconde.

* Les principes sociaux du christianisme placent au ciel la compensation consistoriale de toutes les infamies et justifient par là leur maintien sur terre.

* Les principes sociaux expriment toute la bassesse dont les opprimées sont victimes de la part des oppresseurs ou bien comme juste punition du péché originel et d'autres fautes, ou bien, comme des épreuves imposées aux élus de la part du Seigneur en son infinie sagesse.

* Les principes sociaux du christianisme prêchent la lâcheté, le mépris de soi, l'abaissement, la servilité, l'humilité, bref, toutes les propriétés de la canaille ; le prolétariat, qui ne veut pas être traité comme la canaille, a bien davantage besoin de son courage, de sa dignité, de sa fierté et de son sens de l'indépendance que de pain.

* Les principes sociaux du christianisme sont serviles et sournois et le prolétariat est révolutionnaire. "

En somme, le *Nouveau Testament* a un potentiel révolutionnaire travesti par "les principes sociaux du christianisme" prêchés par l'Église. Cette position de Marx donna naissance à différents mouvements millénaristes de gauche associées au socialisme utopique et au marxisme chrétien.

Les hérétiques du Moyen Âge en arrivaient aux mêmes conclusions que Marx et se posaient exactement la même question que le grand philosophe et théologien contemporain Jacques Ellul exprimait, encore dernièrement,

en ces termes dans son livre *La subversion du christianisme* :

"Comment se fait-il que le développement de la société chrétienne et de l'Église ait donné naissance à une société, à une civilisation, à une culture en tout inverse de ce que nous lisons dans la Bible, de ce qui est indiscutable à la fois de la Torah, des prophètes, de Jésus, de Paul ? Je dis bien en tout. Ce n'est pas sur un point qu'il y a eu contradiction, mais sur tous les points. " (p.9)

L'Église catholique a échoué. Pour acquérir le pouvoir considérable du religieux, la révolution naissante se devait d'éliminer la concurrence idéologique et de proposer le marxisme-léninisme athée comme alternative révolutionnaire à la religion. Le prolétariat est alors chargé de la mission sotériologique et historique de sauver le genre humain.

"Le mythe marxiste d'un âge d'or, amené par le triomphe définitif du prolétariat, constitue l'expression la plus articulée et la plus éclatante de toutes les eschatologies politiques modernes. Selon Marx, la société sans classes de l'avenir mettra fin à tous les conflits et à toutes les tensions qui caractérisent l'histoire de l'humanité depuis son commencement. Il n'y aura plus d'histoire à proprement parler, il y aura une sorte de paradis terrestre, car l'homme sera enfin libre et mangera à sa faim, moyennant le minimum de travail, puisque les machines inventées par les savants se chargeront du reste. (Eliade Mircea, Méphistophélès et l'androgyne, p.226-227)

Dorénavant, l'Évangile est rouge (Manifeste du Parti communiste) et le communisme muta en religion athée de substitution. Lénine, lui-même, a écrit expressément, selon Ellul, que "la constitution du parti communiste fut construite sur le modèle de l'Ordre des Jésuites et à l'image de l'Ordre des chevaliers de Porte-Glaives. "

Nul autre que le grand théologien catholique Gustav A, Wetter, ancien recteur du Collège russe pontifical et un des meilleurs connaisseurs de l'idéologie communiste, a su mettre en évidence, avec rigueur dans son livre *Matérialisme historique et dialectique,* les ressemblances formelles frappantes entre le système catholique romain et le système communiste soviétique. A noter que le parallèle qui suit est applicable à toutes les institutions religieuses islamiques, juives, sectes et mouvements messianiques tels que les Évangéliques, Pentecôtistes, Born again christian, Témoins de Jéhovah, Raélien etc.

"Comme le catholicisme romain, le communisme soviétique (chinois, nord-coréen etc.,) suppose un monde "enfoncé dans le mal", qui a besoin d'une "rédemption. " La "révélation", survenue à la "plénitude des temps" ou à l'apogée du développement dialectique, est déposée, dans le communisme aussi, dans quatre textes canoniques (Le Manifeste du Parti communiste de Marx et Engels, L'État et la Révolution de Lénine, Le livre rouge de Mao) et leurs épigones respectifs. Cette révélation est conservée, protégée et expliquée par le magistère infaillible du Parti (l'Église), par le Saint-Office du Bureau politique (le Vatican) et par le Premier Secrétaire (le Pape) infaillible en personne. La tâche des philosophes (prêtres et théologiens) n'est pas d'enrichir, de multiplier et de critiquer ce dépôt doctrinal, mais uniquement d'apprendre aux gens à s'en servir dans tous les domaines de la vie, et de veiller à garder "pure la doctrine" en démasquant les hérésies et les déviationnistes. Le magistère infaillible du Parti condamne ouvertement l'hérésie. Lorsqu'il a parlé, l'hérétique déviationniste n'a qu'à se soumettre, à faire son autocritique et à abjurer son hérésie. (Inquisition) S'il manque à son devoir, il est "excommunié" et exclu. (comme Salmon Rusdhie et ses Versets sataniques pour les musulmans ou le théologien Eugène Drewermann pour les catholiques) Ainsi le Parti apparaît-il comme "la colonne et la forteresse de la vérité" comme le rempart de l'orthodoxie. Tout en étant sur la défensive, ce communisme orthodoxe pratique l'offensive missionnaire : doctrine seule conforme à la vérité et porteuse du salut, elle aspire nécessairement et par nature à se répandre par tous les moyens dans le monde entier, envoyant partout ses missionnaires depuis son centre de propagande. Au-dehors, nul salut ! (l'enfer du goulag) Cela exige une organisation rigoureuse, une obéissance aveugle, une discipline de parti. Et l'ensemble est placé sous les ordres du Grand Chef, qui est quasi vénéré comme dans un culte avec des démonstrations de soumission, de grands rassemblements, des parades et des pèlerinages sur sa tombe... " (cité in Küng, Dieu existe-t-il ?) (les mots entre parenthèses sont de nous)

Puisque le marxisme s'inspire du messianisme chrétien, il est tout à fait logique que le communisme promette la terre promise. Or ce lieu idyllique

est inspiré de la *Cité de Dieu* de Saint-Augustin, version athée. Pour Saint-Augustin, l'État ne peut exister en dehors de Dieu et ses lois car pour perdurer éternellement l'État a besoin de la puissance divine. C'est pourquoi l'autorité de l'église doit être absolue. L'église catholique est donc par délégation maître des hommes. Tous ceux qui réfutent cette autorité doivent être diabolisés et détruits.

De Saint-Augustin, Lénine comprît que la seule égalité possible des hommes passe par l'égalité devant la soumission. Le maître du Kremlin s'arrogea lui aussi le droit divin de vie et de mort sur ses sujets. Dès la Révolution accomplie, Lénine, le grand dieu bolchevique de l'État sanctifié, imitant les préceptes bibliques, voua à l'interdit les ennemis du Nouvel ordre mondial. Les paysans propriétaires furent dépossédés de leurs terres et éliminés, les prêtres orthodoxes, les popes pourchassés, les militaires tsaristes fusillés et les prolétaires récalcitrants envoyés dans des camps de "rééducation. " L'Union soviétique connut son Inquisition et sa grande Terreur. Staline, le "père fouettard", déporta des peuples entiers, Cosaques, Abkhazes, Arméniens, Tatars, Oubykhs, Kalmouks, Karatchaï, Meshkistes et Tchétchènes. Deux millions furent déportés en Sibérie. La Place rouge refléta la couleur du sang versé par les quelques 20 millions de victimes de l'ogre du Kremlin.

Non seulement la Chine communiste est athée mais elle représente paradoxalement le pays monothéiste le plus religieux du monde. Son Dieu unique, Mao Tsé-Toung, le Père de la nation appelée, "le soleil rouge qui ne se couche jamais" suggérant son immortalité. Mao rédigea la bible de l'action communiste : *le petit Livre rouge* vénéré comme le *Coran* ou *la Torah*. Toutes les religions portant ombrages au Grand Timonier furent sévèrement contrôlées et de nombreux temples et monastères fermés surtout au Tibet sans compter les millions de victimes de la révolution dite " culturelle " menée en Chine par le régime.

C'est toujours le dogmatisme religieux qu'il soit déiste ou athéiste ou étatique qui conforte les grands despotes dans " leur bon droit " lorsqu'ils massacrent des êtres humains ou lorsqu'ils les privent arbitrairement de leur liberté. Aucune civilisation n'a été capable de résister à la pathologie de la haine.

Le messianisme pathologique.

L'essor de l'extrême droite en Occident est principalement relié à la montée des mouvements ouvriers européens dits de "la gauche révolutionnaire. " Selon l'historien Éric Hobsbawm, Lénine a engendré Mussolini et Hitler. La victoire des bolcheviks en Russie sonna le réveil de la droite. Les classes moyennes et la petite bourgeoisie en étaient l'épine dorsale. La crise économique de 1929 et son lot de chômeurs et de déshérités confronta la démocratie parlementaire et le libéralisme économique à une classe ouvrière de plus en plus révolutionnaire tandis que la bourgeoisie demandait au gouvernement de se rabattre sur la force et la contrainte ce que fit Mussolini.

Les principaux porte-parole du futurisme sont devenus des fascistes. Ces artistes ont rejoint une génération entière d'individus qui croyaient reconnaître dans le fascisme un mouvement aussi révolutionnaire que le communisme; une troisième voie possible entre le capitalisme et marxisme en laissant espérer une prise de contrôle de la production par les ouvriers eux-mêmes dans une économie de marché.

Maintenant que Freud avait démontré l'existence de forces obscures (libido) et des instincts cachés (Éros et Thanatos, pulsions de vie et de mort), Mussolini, le premier comprit que le fascisme devait se draper de poésie, de mythes pour réussir. C'est en allant puiser parmi les ressources infinies des courants théosophiques que Mussolini ressuscita les vertus de l'homme dionysiaque à la fois vainqueur, destructeur et créateur. Inspiré par le vertige immolateur des Aztèques, il sacrifia sur les autels fascistes les meilleurs éléments de la jeunesse italienne.

C'est bien sûr Marinetti, père du futurisme italien qui réalisa la synthèse entre la poésie et le slogan à des fins d'auto promotion de leur projet artistique. Se mît en place une nouvelle typographie révolutionnaire "caractérisée par un lettrage alerte, libre et expressif et par une nouvelle conception de l'espace dans la composition graphique qui bouleverserait complètement les notions traditionnelles d'harmonie, d'élégance et de symétrie. " (Marinetti cité par Salaris in Art et Publicité, p.185-186)

Publicité et slogan associés à la réussite des artistes futuristes italiens dans la communication de masse; voilà tout était en place pour la récupération politique des techniques publicitaires par les mouvements fascistes européens. Le tandem Art et propagande tient toujours la route et atteindra des sommets inégalés. Mussolini a le premier compris l'importance de la propagande dès les années 1920 ; ainsi il avait crée le Minculpop (ministère de la Culture populaire) qui fonctionna comme outil de propagande à partir de 1925.

La table est mise. Tous les grands créateurs des avant-gardes européennes adoptèrent de plus en plus une position politique radicale réclamant la destruction de l'ancien monde appuyée par les mouvements de jeunesse à l'image du dadaïsme.

"Le public a besoin d'être violée dans des positions rares. " (Picabia)

Un soir, comme ce soir, le 5 février 1916, au Café Voltaire de Zurich, une bande de jeunes allumés élabora une mise en scène radicale de la négativité humaine. Ils s'autoproclamèrent DADA - rire dans la salle -, DADA étant une marque de shampoing très populaire à l'époque.

"DADA SHAMPOOING", en vente, au début du siècle dernier, à la pharmacie Bergmann & Co, au 51 Bahnhofstrasse, Zurich, à deux pas du Café Voltaire. " (Marcus, Lipstictraces, p. 241)

Dada prônait l'auto exclusion envers une société inutile. Pour ce faire, rien de mieux que de provoquer le scandale. Les dadaïstes, imitant les indigènes s'affublaient de masques grotesques, suspendaient des coquillages à leurs oreilles, portaient des masques hideux en déclamant des poèmes absurdes et vociférant des insultes aux bourgeois; tout pour exciter les nerfs et provoquer les rixes. L'intervention de la police était synonyme de soirée réussie dont le couronnement s'étalait à la une des journaux du lendemain. La fanfaronnade fut si réussie que les auteurs se mirent à y croire sérieusement tellement le public appréciait l'art de l'anti-art.

" L'art a besoin d'une opération". (Tzara)

"Je suis contre tous les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui d'en avoir aucun." (Tzara). Dada ne signifie rien, expression radicale du nihilisme que Nietzsche nous révéla comme "mal du siècle". Dada c'est la manifestation et le scandale sans vouloir rien signifier, Dada, c'est l'absurdité. Dada tend vers l'absolu de la fin du monde mais joue aussi sur la liquidation de l'histoire passée : "je ne veux même pas savoir s'il y a eu des hommes avant moi."

Avant même la première guerre mondiale, il était évident qu'aux siècles des Lumières succéderait celui de la noirceur. Très peu de gens ont alors compris - y en a-t-il beaucoup aujourd'hui - que le dadaïsme n'est pas de l'art mais son contraire : c'est la négation de l'art ou plutôt "l'art de la destruction de l'art". Dada pose ainsi un regard mortel comme Rimbaud auparavant, sur le système "art" et "civilisation". L'art reflète la même idéologie que celle qui mène à la guerre et à la destruction; le seul art qui tient vraiment la route est "l'art de la guerre." Dada, c'est l'expressionnisme extrémiste. Nourri de la lecture des grands insurgés de l'histoire : Sade, Nietzsche, Lautréamont, Rimbaud, l'esprit de subversion développa également le goût pour l'humour noir et blasphématoire, pour le grotesque ; la figure d'Ubu, créée par Alfred Jarry, devint pour beaucoup emblématique.

"Il s'agit pour Dada de se débarrasser de toutes les traditions politiques, sociales, culturelles et artistiques de l'Occident qui ont abouti selon eux à la guerre de 1914-1918. Il s'agit de tout nier, Dada est contre le passé mais il nie aussi l'avenir. Dada va tourner aussi en dérision n'importe quelle activité humaine et les sentiments qui l'engendrent, la machine (Picabia), la société (Grosz), l'art (Schwitters)". (Serge Lemoyne, Les avant-gardes, Dada, p.80)

Et le poète Aragon d'écrire en 1920, pendant sa période dada :"Plus de peintures, plus de sculptures, plus d'écrivains, plus de religions, plus de républiques, plus de royalisme, plus d'impérialisme, plus de socialisme, plus de politique, plus de protecteurs, plus d'aristocrates, plus d'argent, plus de police, plus de patrie, assez de ces imbécillités, plus rien, rien, rien..."

Dada est marqué du sceau du désespoir, c'est la bile noire de la poésie, exactement ce que Nietzsche avait prédit : le nihilisme sera le drame du XXe siècle, celui du dernier homme, Dada le confirme. L'artiste Dada veut désacraliser la religion et l'État et même abolir l'art et la culture comme preuve de la magnificence toute-puissante de l'artiste qui peut même s'auto détruire. Comme les hérétiques chrétiens du XIIe siècle qui voulaient hâter la fin du monde en propageant le chaos pour être libérés plus rapidement, Dada, lui, va s'attaquer à détruire le fondement même de l'espèce humaine : le langage. Détruire autant le langage savant que la poésie qui ont permis et justifié une telle folie guerrière et faire voler en éclats la culture. À la mort de Dieu doit succéder la mort de l'homme. Dérives totalitaires vers lesquelles plusieurs autres artistes d'avant-gardes se dirigèrent.

Nietzsche et Dada auront été les vrais visionnaires du XXe siècle. Si le succès des idéologies de la haine et du "chacun pour soi" s'est amplifié jusqu'au delirium tremens, ce n'est pas par hasard : l'absurdité du "surhomme" commence à devenir un problème politique.

"Qu'en est-il vraiment du surhomme ? (...) Celui qui méprise la populace et se compte parmi l'élite physique et intellectuelle, parmi les gens distingués, les aristocrates, les privilégiés ? Impitoyable envers soi, ne cherche-t-il pas à extirper ce qui représente le juste milieu, et à cultiver la dureté et la cruauté ? Comme une bête de proie dont la devise serait "Vivre dangereusement", ne poursuit-il pas son intérêt propre, sans égard aux victimes, ayant pour seule visée d'accroître sa puissance, ce qui sert à la vie, ce qui est profitable à la domination? (...) Ce type d'homme n'est que trop connu, dont "les relations interpersonnelles sont raréfiées jusque dans leur vie privée, déterminées par les valeurs fonctionnelles et utilitaires, régies par des intérêts de puissance : partout le faible est la victime du plus fort, de l'homme supérieur, de l'homme moins scrupuleux. L'horizon de sens s'est effectivement effacé, ainsi que les valeurs ultimes, les normes obligées, les modèles acceptables, la vérité absolue. En réalité, n'est-ce pas un nihilisme des valeurs qui détermine désormais le comportement humain? Ce que Nietzsche, plus lucide que beaucoup d'autres, avait prévu, n'est-il pas arrivé? (Küng, 1981)

Le Wandervogel

L'expressionnisme allemand comme courant artistique est contemporain d'un mouvement social de grande envergure : le *jungendbewegung*. En 1896, Hermann Hoffmann fonde une association d'étudiants, liée au Lycée de Steglitz et commence en 1898, ses premières randonnées de lycéens sur les bords du Rhin et excursions de quatre semaines dans les forêts de Bohème. Ces deux expéditions constituent une révolution dans le système éducatif de l'Allemagne. Hoffmann voulait mettre en contact la jeunesse avec la nature et les grands idéaux romantiques et idéalistes professés par les grands esprits de l'époque, parmi eux Rainer Maria Rilke, Nietzsche, Rimbaud, Hölderlin, Langbehn et surtout, le poète Hermann Hesse, futur (1946) prix Nobel de littérature, qui par ses écrits remet le vagabondage formateur à la mode du jour. Une idée simple germe: pour prendre la vie et le réel à bras le corps, la jeunesse ne peut pas rester prisonnière des cités enfumées de l'ère industrielle: elle doit sortir de cette cangue et partir en randonnée (mot magique en langue allemande: wandern). Cette pédagogie non conventionnelle, ces excursions deviennent les symboles d'une révolte générale contre l'ordre établi (école, industrie, administration, etc.). On y prêche une prospérité intérieure plutôt que matérialiste, une réforme des institutions sans révolution violente.

Le romantisme idéalisé s'exprima dans les mouvements de jeunes libertaires allemands exaltant le culte panthéiste, les fêtes de solstice, le romantisme de la montagne, des hauts sommets, résurrection du passé fabuleux nordique d'Hölderlin et autres romantiques allemands, des poésies mystiques naturalistes et autres puissants mythes fondateurs de l'âme humaine sublimés par la musique de Wagner. Essentiellement centrée sur le rêve, les mythes, sur la vision mystique de l'Absolu et principalement sur l'instinct de meute d'une collectivité divinisée, d'une secte raciste, d'un "peuple élu". La suprématie de la jeunesse devait renouveler avec un pur idéalisme toute la spiritualité d'un peuple.

Épris des grandes sagas vikings, la jeunesse allemande s'inspira des récits héroïques de ces "glorieux aryens" du Nord pour élaborer un romantisme imprégné de passions obscures prônant une libération tous azimut de la vie familiale, scolaire et sociale. Les Jeunes considèrent les hordes

sauvages nordiques comme leur " Sang ". Ce sang est leur vérité intime, sentie par intuition naturelle, sans Révélation ni livre, sans autorité des Pères et des Prêtres. Se souvenant des enthousiasmes révolutionnaires de 1848, le jeune allemand Karl Fischer 19 ans, plus conscient de cette révolte que Hoffmann, prend le relais de son aîné et fonda le premier mouvement de jeunesse (jungendbewegung) appelé les *wandervögel* : les "oiseaux migrateurs". Nous sommes en 1901, les "oiseaux migrateurs" refusent le mode de vie bourgeois traditionnel de l'ancien siècle. Les "oiseaux migrateurs", le nom l'indique, veulent voler de leurs propres ailes et sortir de leurs cages. Le caractère autoritaire de la société occidentale, la discipline sévère des écoles où l'on battait et torturait littéralement les élèves récalcitrants, l'atmosphère étouffant des conventions et du conformisme général entraînèrent les jeunes vers une attitude de protestation louable quoique idéaliste et un peu anarchique.

Un tel mouvement n'aurait pu exister et surtout connaître autant de succès sans un prophète de haut niveau. Tel Jésus et ses disciples, Karl Fischer, (on l'appelle Führer et on le salue d'un "Heil") entraîna ses camarades dans de longues promenades où l'on découvrait les joies insoupçonnées des errances interdites (école buissonnière) au cours desquelles on admirait les ruines du passé comme signes visibles d'un temps révolu. On discutait des grands problèmes de l'heure, on s'entretenait des aspirations à la liberté et on chantait des hymnes révolutionnaires et des chansons populaires gaillardes et grivoises. "Pour la première fois dans l'histoire du monde la jeunesse se constitue en en groupe social et ce mouvement est indépendant des classes sociales, c'est plutôt une classe d'âge." (Giesecke)

Fischer commence à rêver d'un Jugendreich, d'un règne de la jeunesse, affranchi de la tutelle des adultes et élabore une critique fondamentale de l'ordre établi, au nom d'une éthique de l'austérité (anti-consumériste). Fischer instaure une discipline plus militaire et organise des excursions plus aventureuses. Seul le collectif, la communauté sont capables d'engendrer un monde meilleur et un nouveau type d'homme. Ce culte de la jeunesse créera un nouvel ordre politique, l'"Ordre nouveau" (la Rochelle), inventera un vraie "Science allemande" (Heidegger)

Le *wandervogel* s'inscrit dans un mouvement de révolte générale contre les effets sociaux et esthétiques de l'industrialisation de l'Europe. Cette contestation s'inspire du courant romantique (Hölderlin) et de la "naturphilosophie" Portant des chapeaux extravagants et des vêtements peinturlurés de chiffres ésotériques et de slogan (Wild Frei - libre et sauvage), ces jeunes dadaïstes avant l'heure d'abord a-politiques comprennent promptement que seul un mouvement de jeunesse, dont les membres se renouvellent sans cesse de génération en génération - nouveauté perpétuelle - pourra réaliser la révolution permanente tant souhaitée, seule garante de liberté.

C'est au cours de randonnées dans les forêts et par l'entremises de chants méprisant la société bourgeoise et de récits exaltant l'anarchie naturelle, le "dérèglements des sens" et la venue salvatrice du "surhomme" que s'expriment le refus de cette jeunesse exaspérée et furieuse contre la culture des "vieux" et des parents. Ces premiers marginaux du siècle naissant propagèrent une énergie telle que soudainement, c'est toute la jeunesse qui retrouva les valeurs de la camaraderie virile, du retour à la nature vers la liberté primitive, chacun faisant ce qu'il lui plaisait où et quand cela lui plaisait. Ulcérés contre la religion de leur père et l'hypocrisie de toutes les générations antérieurs, les "oiseaux migrateurs" veulent combattre la sainte Trinité bourgeoise : école, famille, église. Ils rejoignent ainsi la révolte des philosophes (Nietzsche, Bergson) et des poètes, (Hölderlin, Rimbaud,) et veulent renouer avec la tradition médiévale des *Vagantes*, des "escholiers pérégrinants".

Le mouvement typiquement allemand prit une expansion rapide jusqu'à son apogée en 1913 où des milliers, on parle de vingt-cinq mille adhérents, se réunirent pendant une semaine près de la ville de Kassel. Ce premier rassemblement de masse, ancêtre de nos festivals pop, permit à des jeunes de toutes classes sociales d'étudier, à travers différents comités, les problèmes politiques et moraux dans une orientation nettement pacifiste et laïque. On cite ce rassemblement comment le précurseur de la pensée écologique mondiale. Bien sûr, on pense à Porto Alegre, aux altermondialistes et aux journées mondiales de la jeunesse catholique.

La renommée du mouvement comme une rumeur bienfaitrice s'élança comme une volée d'oies sauvages hors frontières. Des oreilles attentives la

captèrent. Partout en Europe, la jeunesse commença à se trémousser, à regimber.

"Ein Volk, ein Reich, ein Führer"
(Slogan d'Hitler justifiant l'invasion de l'Autriche en 1939)

Adolphe Hitler, artiste allemand raté, comprit toute l'énergie révolutionnaire qui sommeillait comme un volcan endormi dans le cœur des jeunes Allemands. Imitant Mussolini, il s'agissait de mettre ces espoirs et d'encadrer ces énergies en les mettant au service de l'idéologie nazie. Hitler n'a rien inventé. La haine des Lumières, de la Raison et de la Science, l'exaltation de l'héroïsme, du sacrifice, du passéisme, du patriotisme, de l'unité du "Volk", ce peuple que l'on rencontre dans le vagabondage rêveur : tout cela est contenu dans la poésie romantique dès la fin du XVIIIe Siècle. Aux valeurs hédonistes des romantiques, Hitler y ajouta un insigne de propagande, une croix gammée et s'empressa de fonder " la jeunesse hitlérienne. "

Selon l'artiste et philosophe polonais Tadeusz Kantor, le Café/cabaret Voltaire, lieu de naissance du mouvement dada, aura été "le vestibule infernal du Bordel apocalyptique. " Le slogan dada : " Ce monde est pourri, nous devons le saccager " fut le prélude à la Mort, la Guerre, la Destruction que prêcha la révolte nazie.

Le Führer, c'est le SUPREME DADA; il avait une haine des Juifs comparable à celle de Dada pour la société. Hitler/Tzara, même combat : détruire, éliminer la chose honnie, s'enfoncer dans le Mal en toute connaissance de cause.

Le sentiment d'une génération nouvelle et meilleure va déboucher sur une secte de jeunes fauves remplaçant la lâcheté sentimentale des adultes. Ainsi se forma une élite spéciale, la "bande du chef" (le nazisme est d'origine tribale) dont l'ascension politique représente la vraie force vive de la dictature révolutionnaire axée sur la recherche du pouvoir. Lui seul compte et pour s'y maintenir la violence sans scrupule d'humanité devient valeur spirituelle si bien que l'exercice brutal du pouvoir est le seul devoir de l'élite où tous les membres deviennent complices d'exactions comme n'importe quelle bande criminelle. Georgette Mouton dans *Jeunesse et Genèse du Nazisme* y déclare même que " le nazisme est un phénomène de délinquance juvénile généralisée, et récupérée. " Ainsi "l'homme nouveau" fut à la fois martyrisé dans son corps et lessivé moralement capable de "faire le mal pour le mal. "

La mystique de la Guerre et de la Mort, du Sacrifice à la Patrie, cet idéal irrationnel, spiritualiste, sous-tend dans la pratique le désir de meurtre associé au goût mystique pour le drame du calvaire à des fins messianiques, pour parler comme Freud. La terreur transformée en arme théologique frôle l'athéisme radical. Ainsi le "terrorisme de la religion" culmine dans la "religion du terrorisme. " La politique de la "table rase", destruction complète des anciennes structures pour mieux reconstruire et assurer la Victoire du Nouveau, tel est le programme du Parti de la Jeunesse. La génération suivante aurait toujours plus de valeur que la génération précédente. Selon Hitler, la révolution permanente passe par le renouvellement perpétuel de la société grâce à l'élan vital des jeunes de génération en génération. La régénération du monde est en mouvement.

Partout en Europe une immense cohorte de citoyens frustrés dans leur désir d'exploits héroïques ne demandait que de servir une cause noble. Mussolini recruta parmi les soldats, les étudiants, les jeunes travailleurs et chômeurs, les membres des brigades fascistes. Les *Chemises noires* fascistes de Mussolini, les *Chemises brunes* nazies de Hitler, les *Phalanges* espagnoles du général Franco, les *Croix fléchées* de Hongrie, les *Gardes de fer* de Roumanie comblèrent leur désir inassouvi. Tous ces mouvements ultra nationalistes prophétisèrent sur les ruines de la première guerre l'avènement mythique d'une victoire décisive sur les forces du mal et du désordre. Car l'élite fasciste requiert des qualités nobles présentes dans toutes les classes de la société. Ce sont les prédispositions mentales, forces de caractère et leadership qui l'emportent sur les considérations bassement socio-économiques. Tout être qui se sent capable de gouverner la société peut faire partie de cette élite en vertu de la loi de la sélection naturelle. Le darwinisme social deviendra une composante incontournable du fascisme italien et du nazisme allemand. La lutte des races a été, en Allemagne et en Italie, préférée à la lutte des classes.

Dans un autre lieu, un dénommé Mao engagea la jeunesse communiste au

sein l'Armée rouge vers la traumatisante "Révolution culturelle. " Tranquillement se dessine l'idéologie du détournement caractéristique autant des arts que de la politique du XXe siècle. Les dictateurs modernes s'empressèrent de se proclamer les nouveaux dieux de ce monde technique en chantier en chassant les artistes de leur éden tant souhaité. Il est caractéristique de constater que tous les mouvements messianiques reposent sur une purification de la société. L'hitlérisme, le stalinisme et le maoïsme n'échappent pas à la règle dans leur mission d'effacer toutes les fautes sociales du passé et d'engendrer un homme nouveau. Comme pour les religions, le croyant de ces "théologies profanes" se sent libéré des peurs antiques et accorde au chef des pouvoirs divins.

Toutes les sociétés qu'elles soient communistes, socialistes et démocratiques sont traversées par l'idéologie mécaniste, véritable religion d'État. Frappées par l'idolâtrie technologique, les nations rêvent toutes à leur Rédemption, à leur libération par les machines industrielles et leur cadence de production décuplée. Croire que la technologie a le pouvoir de résoudre tous les problèmes sociaux est encore aujourd'hui le credo politique de bien des sociétés.

Ainsi l'homme nouveau pouvait s'identifier à l'État-Dieu tout puissant (capitaliste ou communiste) pour la conquête du monde et, à la nation en se servant des haines tribales primitives comme facteur de cohésion sociale entre les classes. La terreur théologique du III Reich impliqua que la violence du guerrier fusionne avec l'ambition mystique du prophète. Les *Chemises brunes*, les *SS* et les *Kapos*, mélange hétéroclite de voyous des bas-fonds avec l'élite éduquée, furent les exécutants de l'immolation ultime intronisant la destruction sacrificielle comme ordre universel sanguinaire.

"L'armée et la religion ont seules la possibilité de satisfaire les aspirations les plus conséquentes des hommes. La première fait profession d'affronter réellement la mort, l'autre connaît le langage empreint d'angoisse et de majesté orageuse qui convient à ceux qui sont au seuil de la tombe. " (Georges Bataille, Œuvres complètes II, p.246)

La guerre est le moteur de l'ordre nouveau tandis que le sacrifice agit comme acte fondateur. Canon et foi fusionnent dans une complémentaire capacité de détruire. La volonté de puissance nietzschéenne mute en volonté d'en finir. De ce radicalisme apocalyptique émerge l'enfer que Forster (1793) avait prédit plus d'un siècle auparavant, il a pour nom le totalitarisme.

Le totalitarisme se veut une synthèse de tous les mythes à travers une idéologie "fondamentaliste" visant une "reconstruction utopique de la société à partir d'un plan global" qui apportera le salut à l'humanité, au genre humain. Le totalitarisme est au politique ce que le monothéisme est à la religion. La raison instrumentale est partenaire de ce projet chimérique de l'unité concrétisée dans le parti unique.

"Le caractère autonome de l'art fut rudement mis à l'épreuve par les nouvelles dictatures révolutionnaires qui pointaient à l'horizon. Car la tactique totalitaire commande de mettre sous sa botte tous les genres d'activités. Aucune zone extérieure à la politique, si insignifiante soit-elle - club de philatélie, chorale, club d'astronomie, etc.- ne peut échapper à son système de domination. Toutes ces ligues, clubs et associations disparates furent mis au pas et utilisés pour affirmer le pouvoir de l'élite dirigeante et l'art n'échappa à la règle. Chaque individu doit rencontrer, à chacun de ses pas y compris dans ses loisirs, le Parti totalitaire qui se doit d'intégrer en son sein tout ce qui est créateur pour mieux le contrôler si non le détruire."

"Un style qu'on peut qualifier "d'hitlérien" fut imposé à l'art, de même qu'à tous les aspects de la vie. Cela est d'abord marqué par une sorte de centralisation de la vie culturelle, en particulier au niveau des media artistiques employés alors. (peinture, sculpture, cinéma, musique, architecture et littérature) L'idée, au départ, consistait à rassembler dans les mains d'un seul organisme ou ministère l'ensemble de ces media permettant la pratique de la culture. Cela ne signifia pas cependant que le régime contrôlât totalement la production artistique, mais il pouvait à tout le moins tenir le portefeuille des subventions et fermer progressivement la porte à toutes tentatives des arts jugés "d'avant-garde" de pénétrer, sur une échelle de masse, la vie sociale. À travers le Ministère de l'Information populaire et de la Propagande (disons Ministère de la Propagande), le régime pourrait exercer un meilleur contrôle sur la production artistique tout en diffusant les ordres du Führer concernant les arts par exemple. Il s'agit de légitimer une "dic-

tature culturelle" en soumettant l'Art à l'État. "

"Une fois que le régime s'est donné des instruments de contrôle, il faut alors définir ce que l'on veut effectivement contrôler. C'est une étape où l'autorisation devient le concept fondamental de la perception qu'a le régime des œuvres artistiques produites. L'aspect de l'autorisation se rapporte plus précisément à toute l'élaboration de critères, principalement idéologiques, qui permettent au régime de dire qu'une œuvre est ou n'est pas conforme aux vues du parti représentant le peuple allemand. Une œuvre mauvaise, voire "dégénérée", peut être rejetée par le régime et son auteur ciblé, interdit de production. C'est une période où la production artistique est filtrée, c'est alors que se déroule une sorte de Kulturkampf. (Combat pour la Culture, la "bonne") Autrement dit, s'est faite la mise en place progressive d'un contrôle absolu, voire d'une "totalité" sur la nature de la vie culturelle en Allemagne. " (Carl Pépin, http://www.guerre-mondiale.org/Articles/artnazi1.htm)

Le retour à l'ordre en art annonça un nationalisme basé sur les traditions et le classicisme. En architecture, l'art monumental se diffusa autant dans les régimes totalitaires que dans les démocraties. L'essence de la pensée constructive matérialisée dans l'architecture du style international, unité de l'art et de la technique, commanda une épuration radicale supportant un ordre basé sur le calcul et la mesure qui reflétait l'idéal scientifique de l'époque. Toute structure, ainsi que la société en général, doit atteindre son plus haut degré d'efficacité. L'étude du comportement animal et le darwinisme social introduisaient la vision d'une société humaine disciplinée comme une ruche d'abeilles où chacun accomplit sa fonction pour le bien commun. Tout ce qui n'est pas indispensable doit être éliminé.

Les visions des futuristes italiens et des constructivistes russes, les objets nés de la machine et l'architecture nouvelle par la création de nouveaux matériaux (béton) deviendront la seule réalité méritant d'être explorée, en somme les nouvelles technologies, viendront remplacer la nature dans l'imaginaire de l'homme. L'homme, le nouveau démiurge se devait de projeter sa force physique et son énergie mentale dans la construction d'un environnement entièrement artificiel.

On retrouve ce bonheur de l'humanité dans la maîtrise de la nature par les sciences dès les utopies de la Renaissance : dans *L'Utopie* (1516) de Thomas More, dans la *Nouvelle Atlantide* (v.1600) de Francis Bacon, dans *La Cité du soleil* (1623) de l'Italien Tommasso Campanella, dans le *Discours de la méthode* (1637) de Descartes, dans *Recherche sur la nature et la cause de la richesse des nations* (1776) de Adams Smith, dans *Cours de philosophie positive* (1830) de Auguste Comte, dans *l'Avenir de la science* (1890) de Rénan, dans *Récits des temps futurs* (1899) de Wells, dans tous les écrits du futurisme, du constructivisme, du Bauhaus envers l'établissement des cités idéales.

L'expansion industrielle, l'exploration de nouveaux marchés, l'exploitation des ressources coloniales, panacées pour guérir les plaies de la guerre 14-18, sèment l'euphorie tragique de la surproduction avec comme conséquence le krach boursier de 1929. Suite aux grandes destructions de la guerre mondiale, l'état en profite, autant à l'Est qu'à l'Ouest, pour se lancer dans de grands programmes de constructions massives; l'embellissement urbain doit se coller à l'idéologie. L'enjeu est double, idéologiquement, la monumentalité doit caractériser symboliquement le régime politique et deuxièmement, la fonctionnalité et la standardisation demandent de concevoir des surfaces habitables les plus économiques afin d'en réaliser le plus grand nombre.

L'État se devait de contrer la menace qui gronde et se lança dans des grands travaux d'architectures répondants aux besoins de la vie contemporaine et à la création d'emplois nécessaire à la vitalité de l'économie. Les grands hôtels, les grands magasins, d'immenses bâtiments administratifs et immeubles à logement, des stades imposants et des complexes industriels structurés poussent comme des champignons après la pluie. Toute une "poétique" de l'ordonnance se met en branle : épuration des volumes, pureté géométrique, volonté consciente de l'autodiscipline qui appelle un grand déblaiement des laideurs accumulées dénoncées ainsi par l'architecte Van de Velde : "une laideur rongeant, comme un vice, le cœur et le cerveau; une laideur sale comme la boue des grandes villes qui colle à la chair…"

Adolf Loos fut le premier architecte (1900) à émettre l'idée de l'"objet-

type", concept par lequel la fonction des objets ou des bâtiments l'emporte sur l'ornement. La rigueur fonctionnelle implique le dépouillement jusqu'à l'austérité des formes en nette opposition avec le naturalisme ornemental de l'art nouveau. Qui dit fonction, pense efficacité, constat qu'appliquèrent les architectes futuristes. Dans *Manifeste de l'architecture futuriste* : "Nous devons inventer et reconstruire ex novo notre ville moderne comme un atelier immense et tumultueux, actif, mobile et partout dynamique, et l'immeuble moderne comme une machine gigantesque".

Voulant combattre le foisonnement des formes naturelles et la prolifération de l'ornement inutile, un mouvement d'épuration, une volonté de rigueur s'insèrent dans les rapports entre l'homme et son environnement, rapports de l'homme avec les produits techniques. Tranquillement, l'idée d'esthétisme est subordonnée à celle de la fonction. De réaction culturelle au kitsch, nous tombons dans le rationalisme fonctionnel dans l'art, principalement dans l'architecture et l'urbanisme. "Est fonctionnel ce qui fonctionne comme un mécanisme répétitif et déterminé dans le but d'harmoniser les éléments d'un système et de les diriger vers le même but efficient." Ainsi la vie communautaire dans la cité nouvelle pour un homme nouveau se doit d'intégrer des notions de biologie, de sociologie, d'économie, de technologie et bien sûr, de statistiques. Intégrer et coordonner, telle est l'idée fondamental du fonctionnalisme.

La haute estime des futuristes italiens pour le rôle de l'industrie se répercuta "dans la transformation globale du paysage urbain et de la vie quotidienne, avec l'apparition d'objets destinés à améliorer les conditions matérielles de l'existence mais aussi à diffuser une nouvelle culture esthétique". (Belli) L'ivresse de la technologie, la noblesse de la vitesse, l'automation mécanique devinrent les articles de loi du nouvel ordre esthétique.

Ce désir de construire un monde nouveau attira des artistes de tous horizons autour d'écoles ou de mouvements comme le *Vkhoutemas* (Russie), le *Stijl* (Hollande), *l'esprit nouveau* (France) et bien sûr le *Bauhaus* (Allemagne). Inspirés par les constructivistes russes, des architectes allemands regroupées autour de Walter Gropius, à la recherche d'un nouvel art de vivre, tentent eux aussi la révolution des formes utiles pour renouveler le décor urbain et répondre surtout au manque de logements pour les travailleurs. Pour ce faire, il proposa la production en série de logements préfabriqués par une production standardisée. En fondant le *Bauhaus* - Maison du Bâtir- Gropius veut enseigner non pas un art, mais un état d'esprit capable d'évoluer vers "la conception collective de grands projets utopiques" tout en prenant en considération les nécessités pratiques, économiques et sociologiques dont le leitmotiv serait : "intégrer l'homme au monde moderne tout en maîtrisant la conception, la construction et l'évolution de ce même monde moderne".

Toutes ces constructions révèlent autant à l'Ouest qu'à l'Est, l'utilisation d'un langage architectural dont la vocation unique est l'ordre dans la fonction. De plus en plus, l'urgence se manifeste de créer un langage stylistique commun entre peintres, sculpteurs et architectes. Les revues *De Stijl, Cercle et Carré, Art concret, Abstraction-Création art, l'Esprit nouveau* furent les courroies de transmission de ce "nouveau laboratoire des formes. " L'art est de plus en plus apparenté à la connaissance scientifique au détriment de l'esthétisme jugé rétrograde. De ces écrits et débats émergèrent des architectes audacieux comme Gropius, Mies Van der Rohe (Bauhaus) et Jeanneret dit Le Corbusier dont le géométrisme fonctionnaliste inspiré du cubisme associé au purisme du *Bauhaus* débouchera sur le "style international" des années 1930.

La rigueur fonctionnelle implique le dépouillement jusqu'à l'austérité des formes en nette opposition avec le naturalisme ornemental de l'art nouveau. L'essence de la pensée constructive matérialisée dans l'architecture du style international commande une épuration radicale supportant un ordre basé sur le calcul et la mesure qui reflète l'idéal scientifique de l'époque. C'est la conquête de l'espace par le béton et l'acier et la conquête de la transparence par le verre.

L'idéologie de la technologie parle haut et fort et son discours rationnel axé sur la complémentarité absolue entre la forme et la fonction, figure dominante du constructivisme, du style international et du Bauhaus, suggère l'édification d'un monde fermé, statique, sans joie, imperturbable aux sentiments, centralisé et contrôlé comme l'imaginent les États

totalitaires. L'épuration proposée par les architectures révolutionnaires d'avant-garde fut rapidement détournée par Staline et Hitler pour qui la pureté du prolétariat pour l'un, la pureté de la race pour l'autre demandaient des œuvres monumentales à la mesure, plutôt exprimant la démesure de leur ambition démiurgique.

Autant en Allemagne qu'en Union soviétique, les audaces avant-gardistes sont tolérées si elles laissent place au retour d'un certain classicisme dans un style d'apparat glorifiant la puissance de l'idéologie totalitaire. Hitler et Staline se lancèrent dans des projets grandioses dont la monumentalité symbolise l'Autorité. Hitler dessina avec l'architecte Speer le projet de la "Grande Axe", immense avenue de cinq kilomètres avec un arc de triomphe se terminant sur la "Grande Halle", place publique pouvant recevoir 180 000 personnes coiffée d'un dôme rappelant celui du Capitole états-unien ; cette "huitième merveille du monde" devant célébrer le rêve d'éternité du Reich allemand.

À Rome, c'est l'ouverture de la *Via Dell'Impero* à travers les ruines en éventrant la cité historique afin d'imposer la marque somptuaire du nouveau régime où le *Danteum* (mausolée non réalisé) devait constituer la synthèse entre archéologie et géométrie futuriste avec le concours de matériaux raffinés comme le marbre (antiquité) et le verre (modernité) matérialisant l'idée eschatologique du "sublime. " Staline n'est pas en reste avec son projet de "Palais des Soviets", (non réalisé) une tour en gradin de 450 mètres rappelant les grandes ziggourats mésopotamiennes, style tour de Babel, de dimension gigantesque surplombée d'une statue colossale d'un Lénine divinisé régnant sur le monde. La grandeur recherchée est celle d'un César, d'un Alexandre le Grand fondant un nouvel empire. Mais surtout le Palais des Soviets, sa tour rivalisant avec l'Empire State Building et le monument de Lénine avec la statue de la Liberté, permettait de revendiquer une grandeur impériale comparable à son ennemi idéologique.

De ce schéma de pensée naissent des cités utopiques, style Métropolis de Lang, qui ne s'inscrivent plus du tout dans un environnement naturel mais carrément artificiel comme un artéfact pur à l'image de l'homme-dieu, prométhéen. Inspirée par les expériences des constructivistes russes, l'architecture occidentale adhère, elle, aussi au principe utopique d'une cité nouvelle pour un homme nouveau soutenu par un esprit de solidarité sociale et une morale égalitaire commune. Les gratte-ciel en verre révèlent une mystique de la transparence dispensant une nouvelle lumière, chapeautés d'antennes radiophoniques délivrant les messages du nouvel évangile messianique de l'homme urbanisé. (Edina Bernard, L'art moderne, p.9-85)

Mais surtout les architectures modernes et leur "machine à habiter" et les nouveaux designers industriels projetaient, comme schéma de représentation, une homogénéisation des hommes et des objets et une standardisation des modes d'expressions indispensables à l'uniformité de la pensée de masse. Il ne faut pas oublier que le darwinisme social de l'époque commençait à faire l'apologie de l'organisation exemplaire des insectes sociaux comme fourmis et abeilles, tel est le modèle du fonctionnalisme à visage "humain. "

Tous les totalitarismes se veulent résurrections d'un pouvoir authentique qui détruit tout ce qui se met au travers de son extension. La volonté de puissance contamine la liberté par son désir d'accomplissement car cette visée d'achèvement fonde l'espérance par laquelle la liberté sombre dans le mal radical comme œuvre de totalisation. Plus qu'essentiellement politique, le totalitarisme est le principe de la terreur, est l'expression du Mal radical qui tend vers la destruction complète de l'humanisme en proposant une identité de l'homme dégradé; c'est une politique d'anéantissement de l'individu.

"La magie de l'extrême" est "la tragédie de notre temps. "

Le machiavélisme en politique, le capitalisme et le socialisme en économie, le scientisme positiviste dans le domaine de la science, le nationalisme dans la vie des peuples, l'emprise absolue de la technique sur l'homme, tout cela est la conséquence de l'utilitarisme. (Berdiaef)

"Le mariage entre l'idéologie totalitaire et la technique mécanisée rendit possible la formulation des revendications en faveur d'un homme total, permettant ainsi une sanctification "authentique" de la vie nationale.

(Robert A. Pois, La religion de la nature et le national socialisme, p.207)

Le totalitarisme est une tragédie religieuse de l'homme spirituellement effondré qui veut retrouver son intégrité dans l'organisation systématique de toutes les composantes de sa vie, quitte à y perdre sa liberté. Sauf que la liberté transformée en nécessité marque le triomphe de la raison ayant perdu tout contact avec l'expérience humaniste car la raison rayonnante atteinte de vertige se projette en Absolu des Absolus. Tous ces hommes politiques du siècle dernier ont compris la force des trois axes sur lesquels reposent le pouvoir despotique : la militarisation du parti unique, la subordination "religieuse" des individus et la sacralisation de la politique d'État et de son chef comme au temps des grandes tyrannies antiques.

Les années vingt apparurent comme une période marquée par la volonté de bâtir une paix stable. Comme symbole du pacifisme à son apogée : le pacte Briand-Kellogg (des noms du secrétaire d'État américain et du ministre français des Affaires étrangères), signé à Paris le 27 août 1928 par une soixantaine d'États, était un pacte de " renonciation générale à la guerre " dont les signataires s'engageaient à résoudre tous les conflits " de manière pacifique ".

La situation changea radicalement avec les effets de la grande crise de 1929 et la montée des fascismes. , les problèmes liés à l'application des traités ainsi que les difficultés économiques et sociales auxquelles furent confrontés les gouvernements les fragilisèrent rapidement et favorisèrent la montée des contestations politiques, en provenance de la gauche révolutionnaire communiste, mais aussi de nouvelles organisations qui revendiquaient une idéologie nouvelle, le fascisme. En 1921, Benito Mussolini fonda le Parti national-fasciste ; le 29 octobre 1922, il devint le chef du gouvernement et instaura une dictature nationaliste, fondée sur un État fort et dominée par un parti unique.

La République de Weimar, qui dirigea l'Allemagne après la Première Guerre mondiale, ne put surmonter la grande dépression consécutive à la crise économique de 1929. Face au mécontentement de la population, le Parti communiste et le Parti national-socialiste remportèrent de nombreux succès. En janvier 1933, Adolf Hitler, le chef du Parti nazi, fut nommé chancelier par le président de la République Paul von Hindenburg. Le Führer (guide) prônait un fascisme dont la spécificité essentielle était son racisme exacerbé. Face à l'humiliation du diktat de Versailles, Hitler mit en avant la théorie du *Lebensraum*, c'est-à-dire le fait de procurer davantage d'espace vital au peuple allemand ; son appartenance à une race " supérieure ", la race aryenne, donnant, selon lui, des droits sur les autres peuples. Détournement politique de l'idéalisme romantique vers l'idéal racial en Allemagne, vers l'idéal nationaliste au Japon, vers l'idéal communiste de la société sans classe en Russie. Tous trois ont abouti à la barbarie.

Sur la personne messianique du Führer reposait toute la propagande de l'idéologie nazie, "la seule foi qui mène notre peuple au salut. " Voici les propos tenus à l'époque par un militant éminent du Parti relaté par Hermann Rauschning dans *La révolution nihiliste* :

"La personne du Führer doit, de plus en plus, se retirer dans le secret, dans le mystère. Par des actes surprenants, par de rares discours, elle devra se manifester seulement quand la nation se trouvera à un moment décisif de son destin. Le reste du temps, elle s'effacera, comme le créateur derrière la création, afin d'augmenter le mystère et le pouvoir d'action. La rareté même de ses apparitions en fera de grands événements. Aucun grand chef ne devrait s'user aux corvées quotidiennes du gouvernement. Je puis même imaginer, poursuivit ce vieux militant, qu'en un instant critique pour la nation, le Führer mort aurait une action foudroyante. Un jour pourrait venir où il faudrait sacrifier le Führer pour accomplir son œuvre. Ses propres camarades du Parti, ses fidèles devront alors le sacrifier eux-mêmes. Quand Hitler sera devenu une figure vraiment mythique, alors seulement se révélera toute la profondeur de son pouvoir magique. " (p.87)

" Ici le Führer Mythus était véritablement devenu " un culte de Hitler" et Himmler lui-même se référait souvent à lui comme à un "Gottmensch. " (Dieu-homme) (Robert A. Pois, La religion de la nature et le national socialisme, p.87)

À chaque fois, que l'art, la science, la politique, autant la démocratie que le communisme, l'économie, autant le capitalisme que le socialisme, se magnifient jusqu'à devenir une doctrine sotériologique i.e une doctrine du salut à l'identique des religions dont ils se réclament ou subissent les con-

tre-coups culturels; à chaque fois dis-je, que cela se produit, ils adoptent alors un motus vivendi extrémiste et inévitablement, ils dérivent tous tranquillement vers le totalitarisme.
En janvier 1932, le Japon conquit Shanghai et une partie du littoral, puis, dans les années qui suivirent, étendit sa domination à toute la Chine du Nord. En 1937, lors d'une campagne d'une extrême violence, il chercha à s'emparer du reste de la Chine, dont il soumit les régions conquises à un régime d'occupation particulièrement sévère. Hiro-Hito, empereur du Japon, en envahissant la Chine lors du dernier conflit sino-japonais de l937-45, a écrit une des pages les plus sombres de l'histoire nippone, épisode appelé "le viol de Nankin". Aussitôt commencèrent des massacres à grande échelle. Exécutions à la baïonnette ou au sabre. Viols et mutilations. Le "viol de Nankin" figure en bonne place parmi les crimes contre l'humanité commis au XXe siècle même si le gouvernement japonais persiste à en nier l'importance.

Le rapprochement de l'Allemagne, de l'Italie et du Japon aboutit à la signature de plusieurs traités d'alliance ; en novembre 1936, l'axe Rome-Berlin fut proclamé et, le 25 novembre 1936, un pacte *Antikomintern,* (de non-agression) auquel l'Italie adhéra l'année suivante, fut signé entre le Japon et l'Allemagne. Les trois États constituèrent les puissances de l'Axe. L'attaque nipponne sournoise (7 décembre 1941) de Pearl Harbour qui détruisît la quasi-totalité de la marine de guerre américaine de la zone pacifique, marqua le "réveil de l'Amérique" et l'intervention des États-Unis dans la Seconde guerre mondiale.

Lueur éclatante, noir silence.

Pour mettre fin à cette folie, l'homme imagina une folie encore plus terrifiante en créant son apocalypse nucléaire. L'homme se remit à désespérer à sa propre fin sauf que cette fois-ci, contrairement aux apocalypses religieuses, il n'y aura pas de renouveau, l'apocalypse nucléaire est la "solution finale" sans "lendemain qui chante. " Il en fut toujours ainsi lorsque l'humanité se laissa entraîner par la brutalité travestie en extase religieuse sauf que cette fois-ci, l'homme fut submergé par des catastrophes non plus divines mais par celles qu'il a lui-même provoqué. Ainsi dans tous les aspects de la vie, l'homme aura toujours choisi thanatos.



Les 6 et 9 août l945, les villes japonaises d'Hiroshima et Nagasaki étaient littéralement "ramenées à l'âge de pierre", l'expression favorite du grand patron de l'US Air Force de l'époque le général Curtis Le May. Tout au long de sa présidence, Harry Truman affirma que la destruction d'Hiroshima et de Nagasaki avait sauvé un quart de million de vies humaines. Et pourtant, le général Dwight Eisenhower informa ses supérieurs " que le Japon était déjà battu, que sa réédition n'était qu'une question de jour et que l'utilisation de la bombe était complètement inutile."

Alors pourquoi l'holocauste nippon ? Huit mois auparavant, le 13 février l945, Winston Churchill ordonna la destruction totale de Dresde. Pourtant, comme le montrèrent par la suite les photographies aériennes des avions Mosquito anglais, Dresde était totalement dépourvu d'installations militaires allemandes et ne possédait aucun système de défense. Alors pourquoi l'holocauste allemand ? Réponse dans *Chronique de la Seconde Guerre mondiale*, page 606 :

"On peut se demander, à l'issu de ce raid meurtrier, pour quelle raison une ville historique sans aucun intérêt militaire a été dévastée de la sorte. Les Américains, en particulier - bien qu'ils y aient participé pleinement - l'ont jugée "terroriste. "

Les mots sont incapables de décrire ce qui est nécessaire à ceux qui ne savent pas ce que l'horreur représente. (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola)

Mais surtout, pourquoi une deuxième bombe atomique, celle de Nagasaki, alors que le Japon était déjà "knock-outé" par celle d'Hiroshima ? Dresde (400 000 morts), Hiroshima (140 000) et Nagasaki (80 000) n'étaient, en fait, que des villes-cobayes dont la destruction avait pour objectif d'impres-

sionner militairement les Soviétiques et marquait "officieusement" le début de la guerre froide : stratégie de la terreur concoctée par le tandem Churchill-Truman. Le secret de cet explosif puissant modifiait complètement l'équilibre diplomatique en faveur des alliés. Restait donc à démontrer aux Russes qu'on possédait les capacités logistiques de l'utiliser. Impensable pour les alliés, la perspective d'un millénarisme athée typiquement anthropocentrique, économiquement communiste et géopolitiquement universaliste sans aucune dimension transcendantale, bref qui rejète la religion de Dieu au profit de la religion de l'État. Hiroshima et Nagasaki furent les villes désignées pour faire la démonstration dramatique de la terreur moderne. Comme scénario démoniaque, même les dieux n'ont jamais fait mieux. Homo sapiens ou Homo demens, "that's the question ! " (Fréderic F. Clairmonte)

Force est d'admettre que depuis la Renaissance, malgré les lois, les codes, les religions, les États, la raison et les connaissances, qu'après Auschwitz, après "Little Boy" et "Fat Man", l'humanisme a lamentablement échoué.

Les deux grandes guerres mondiales démontrèrent sans procès l'effondrement de tous les idéaux progressistes, l'effondrement du surhomme nietzschéen et des super héros faisant brutalement apparaître le potentiel autodestructeur des sociétés occidentales, montrant la défaite de l'humanisme terrassé autant par le corporatisme d'État (Russie communiste) que le corporatisme privé. (Occident capitaliste)

En somme, la fin de la deuxième guerre mondiale représente un tournant majeur dans l'expression névrotique des peurs collectives : peur des délinquants, peur des drogues, peur des communistes, peur des anarchistes, peur des athées, finalement en fouillant dans les recoins les reculés de notre inconscient collectif, peur du barbare chrétien pourtant civilisé que nous sommes devenus, capables d'utiliser encore une fois l'énergie infernale de l'atome maléfique contre nous-mêmes, contre la vie.

Les noires ténèbres de la modernité.

En Amérique française, la parution en 1948 du *Refus global* par le peintre Borduas vint troubler la douce quiétude de Montréal et de la province de Québec en général. Rédigé par le peintre Borduas et co-signé par une quinzaine de peintres, sculpteurs, danseurs et photographes, ce plaidoyer anarco-artistico-politique dénonce avec virulence une société sclérosée : "refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous couvoir du savoir. (...) Refus de servir, refus de toute intention, arme néfaste de la raison. " En août 1948, un hebdomadaire couvre, à la une, le lancement du manifeste en ces termes : " Les Automatistes annoncent la décadence chrétienne et prophétisent l'avènement du régime de l'instinct. " Partout dans le monde, la "dictature de la raison" est mise au banc des accusés. Il est clair que la révolte gronde, que le besoin de libération est en train de faire son nid, que les assises de l'idéologie de conservation sont ébranlées.

"Refus global (...) est un signe qu'il faut étendre, qu'il faut lire sur un demi-siècle. " (Laurent Mailhot)

La crise économique de 1929-1932, les excès du capitalisme sauvage, la progression du fascisme en Europe sont les preuves de la décadence occidentale. Les camps de concentration allemands de la deuxième guerre mondiale, les goulags soviétiques montrent que la classe politique a perdu toute considération pour l'être humain, ce que Hiroshima confirma. Progrès, scientisme, rationalisme et matérialisme, tous des concepts de la modernité, sont dénoncés et menacent l'intégrité fondamentale de l'humain et bien sûr la société canadienne-française. "Le libéralisme d'Angleterre marque le règne des gestionnaires et des businessmen et l'économie libérale remet le sort de la communauté dans les mains de quelques spéculateurs. " Le rationalisme "impérialiste" est responsable d'avoir vidé la religion chrétienne de la charité et de sa substance, pour ne conserver qu'un "code d'aumônes. " Toutes les valeurs du véritable humanisme chrétien sont alors trahies. L'acte révolutionnaire ne se fera pas sur la scène politique par l'action d'un groupe, mais bien individuellement, par la grâce d'un "jaillissement intérieur", que les véritables artistes chez lesquels l'art n'est pas avili au rang d'"art pour vieillards et rentiers inoccupés", connaissent et révèlent. C'est pourquoi la situation exige un "refus total" et un "acte révolutionnaire. " (Robert Élie, "Rupture", la Relève, février 1936) La table est mise pour Borduas et son *Refus global* qui se veut un exorcisme des peurs qui ont tant paralysé le Québec.

"Le règne de la peur multiforme est terminé. Dans le fol espoir d'en effacer le souvenir je les énumère: peur des préjugés - peur de l'opinion publique - des persécutions - de la réprobation générale, peur d'être seul sans Dieu et la société qui isole très infailliblement, peur de soi - de son frère - de la pauvreté - peur de l'ordre établi - de la ridicule justice, peur des relations neuves, peur du surrationnel, peur des nécessités, peur des écluses grandes ouvertes sur la foi en l'homme - en la société future, peur de toutes les formes susceptibles de déclencher un amour transformant, peur bleue - peur rouge - peur blanche : maillon de notre chaîne. " (Borduas)

Selon Pierre Popovic dans *Les prémices d'un refus (global)* dont nous nous inspirerons largement : "La valorisation du Moyen Âge que présente *Refus global* est l'une des bases du discours social de l'époque. Dans cette représentation de l'histoire, le treizième siècle d'Albert le Grand et de saint Thomas est considéré comme le moment de l'apogée de la civilisation chrétienne, alors que le quatorzième siècle et la Renaissance enclenchent un mouvement de décadence qui ne cesse de s'accentuer au fil des siècles. François-Marc Gagnon, dans sa magistrale étude sur *Borduas et son œuvre*, a démontré que l'affirmation de la grandeur du treizième siècle chez Borduas provenait de l'influence du livre *Egrégores ou la vie des civilisations* de Pierre Mabille. Un consensus très large contresigné par tous ceux qui, par formation scolaire ou par adhésion idéologique, demeurent arrimés aux vertus de la *Summa Theologiae*, accrédite cette version de l'histoire et a certainement favorisé l'adoption de cette source. Une reconstruction semblable de l'histoire de l'Occident chrétien présidait notamment aux réflexions des intellectuels de la Relève et de la Nouvelle Relève, durant les années trente et quarante. Profondément marqués par les oeuvres de Maritain et de Berdiaef, les amis de Robert Charbonneau s'appuyaient également sur les splendeurs du treizième siècle et sur un rejet de la Renaissance pour proposer l'établissement d'un nouveau Moyen Âge et d'un nouveau christianisme authentique. "

Cette similitude entre la présentation de l'histoire biblique incluse dans *Refus global* et dans les numéros de la Relève nous convie à supposer que la brèche ouverte par la Relève dans le socle de l'idéologie traditionnelle québécoise prépare en quelque sorte *Refus global*, ou, autrement dit, que *Refus global* s'inscrit dans cette brèche "hérétique. "

Le discours social du Québec durant les années quarante fonctionnait sur la base d'un modèle hégémonique qui n'est autre que celui du roman historique issu de la *Bible*. L'histoire biblique raconte comment les héros, dont Moïse et Jésus, se portent à la défense de la communauté menacée et de son "butin. " Au Québec, la langue, la race et la religion, le triple mot d'ordre de l'abbé Groulx, furent les valeurs communautaires de la société défendues car inhérentes à son "salut. "

Selon Marc Angenot une analyse plus large des textes, des revues, des discours politiques et des articles de presse des années quarante nous conduit à poser qu'un "paradigme thématique fondamental" préside à l'ensemble des débats idéologiques de l'époque et constitue le pivot essentiel des visions du monde concurrentielles bâties par les agents dénonciateurs. Ce paradigme thématique fondamental, nous pouvons le traduire comme suit : nous sommes tous des Canadiens-français et nous sommes menacés. Ce paradigme de la communauté menacée conduit le plus souvent à un discours défensif, où il est question de préserver un trésor convoité par des ennemis retors, puisqu'ils sont déjà entrés dans la citadelle, puisqu'ils sont "parmi nous. " (Marc Angenot, "Le discours social : problématique d'ensemble", Cahiers de recherche sociologique, II : 1, avril 1984 in Popovic, Les prémices d'un refus)

"Petit peuple issu d'une colonie janséniste, isolé, vaincu, sans défense contre l'invasion, de toutes les congrégations de France et de Navarre, en mal de perpétuer en ces lieux bénis de la peur (c'est-le-commencement-de-la-sagesse !) le prestige et les bénéfices du catholicisme malmenés en Europe. Héritières de l'autorité papale, mécanique, sans réplique, grands maîtres des méthodes obscurantistes, nos maisons d'enseignement ont, dès lors, les moyens d'organiser en monopole le règne de la mémoire exploiteuse, de la raison immobile, de l'intention néfaste. " (Borduas, Refus global)

Le discours virulent du *Refus globa*l contre les institutions religieuses et politiques, critiquant les élites intellectuelles et financières et les chefs des mouvements prolétaires comme autant de traîtres envers la force ouvrière, trouve sa source chez le philosophe Berdiaef *(Le nouveau moyen âge*) qui a tant inspiré Robert Élie mais surtout Pierre Mabille dans *Égrégores ou la vie des civilisations.* Les deux auteurs affirment qu'au XIIIe et XIVe siècles, la civilisation chrétienne occidentale a atteint son apogée et que

depuis la Renaissance, s'est amorcé un mouvement de décomposition des valeurs qui ont entraîné toutes les instituions religieuses, politiques et économiques vers la décadence de l'Occident dont les guerres, les génocides et les armes de destruction massive nucléaire du XXe siècle marquent le sommet. Ce discours libertaire de revendication en plein milieu du XXe siècle s'inscrit en peine continuité des courants hérétiques de l'époque médiévale dénonçant la trahison de l'Église.

Pour comprendre les allusions au Moyen Âge dans le *Refus global*, il est nécessaire de chercher à comprendre en quoi il représente à la fois l'apogée et le déclin de la civilisation chrétienne.

À cette époque, le *Nouveau Testament* posa problème au clergé acoquiné à la royauté car faut bien comprendre que le Christ posait les bases d'une nouvelle relation entre les hommes. Il abolit toute barrière ethnique, sociale, raciale au profit d'une fraternité universelle identique au cosmopolitisme grec mais fondé sur un commandement nouveau, celui de l'amour réciproque. En ce sens l'eucharistie est un cérémonial frappant. En effet, toutes les religions de l'Antiquité, autant en Orient qu'en Occident, proposaient des prescriptions sur la pureté et surtout des restrictions alimentaires détaillées qui manifestaient l'appartenance ethnique des croyants et étaient objets de divisions entre les hommes. Aucun Juif, Égyptien, Perse, Abyssin, Chaldéen de confessions différentes ne pouvaient manger ni boire ensemble, à peine pouvaient-ils se parler. La communion chrétienne vient abolir toute cette ségrégation archaïque et proposa plutôt le repas amical dans le partage. En s'adressant à tous les peuples sans restriction, le christianisme devenait ainsi la première religion universelle possible et l'Eucharistie en était la manifestation suprême.

En ce sens, l'analyse du messianisme christique selon Marcel Gauchet dans le *Désenchantement du monde* est fort révélatrice. Pour lui, avec Jésus, on assiste à un renversement complet des attitudes et des valeurs. Alors que les Juifs attendent un messie, sorte d'empereur universel dont la toute-puissance les guidera vers la domination totale ; voici que se présente Jésus, aux antipodes des attentes souhaitées. Alors qu'on attend un monarque du monde au sommet de la pyramide, en haut, Jésus, lui est en bas, "un quelconque parmi les hommes du commun. " "Là où le roi des derniers jours eût appelé à la guerre, Jésus annonce l'amour. " Inversion radicale où Jésus nous invite à nous libérer de tout désir de domination terrestre. Dans le *Nouveau Testament*, aucune trace de pénitence, d'indulgence à acheter pour sauver son âme et surtout aucune suprématie est accordée aux Apôtres et aux Pères de l'Église encore moins le droit de s'enrichir du travail des pauvres. Pour eux, il était indéniable que la perversion morale de l'Église et de l'élite politique était responsable de leur misère matérielle. Marqués par le désir d'un retour à un idéal spirituel, les paysans veulent imiter le Christ des Évangiles et vivre l'union avec Dieu. Pour ce faire, ils transformèrent l'enseignement du Christ en action évangélique quotidienne. Au-delà du sens péjoratif du mot, l'hérésie est avant tout l'expression d'un ressentiment social avec inéluctablement des conséquences politiques.

Le texte de Mabille est très explicite à ce sujet : " les religions ont été à l'origine des systèmes destinés à libérer l'homme de ses terreurs et permettant un examen plus serein du monde. Ensuite, elles ont constitué des obstacles de plus en plus dangereux autant pour le développement de l'intelligence que pour l'examen de la sensibilité" (cité par Gagnon in Borduas, p.254)

Ces obstacles dangereux, principalement le dogmatisme de l'Église catholique, font partie des us et coutume formant, ce que le sociologue Marcel Rioux appelle, "l'idéologie de conservation. " Borduas tenta donc d'insuffler une vision dynamique pour que le Canadien-français se réveille, sorte de sa torpeur. Cette position de Borduas s'inscrit dans ce que les auteurs Michaël Lowry et Robert Sayre, dans leur ouvrage *Révolte et mélancolie*, identifient comme romantisme "restitutionniste" où se retrouve la plupart des grands écrivains et artistes du siècle dernier. Ce mouvement se définit comme aspirant à une restitution du Moyen Âge et de la justice chrétienne médiévale et focalise sur la société agraire et le sentiment de communauté qu'il oppose à l'individualisme bourgeois et dénonce l'extrême solitude où le laisse la société capitaliste qui ne connaît plus guère entre les êtres que des rapports d'argent. L'église véreuse s'est associée aux puissances de l'argent et transformée le monde en un "grand cadavre mort. " Le capitalisme a terni les valeurs chrétiennes de la même manière que la machine a détruit l'œuvre artisanale de qualité.

Pour neutraliser le dogmatisme catholique, Borduas lui opposa une métaphysique de la création, une religion de l'art rattachant celle-ci à une "plus grande connaissance de soi-même et de ce qui relie l'homme à l'univers" tout à fait dans la lignée de Goethe et des autres romantiques.

Influencé par le mouvement nabi européen, (Le mouvement nabi s'attache à retrouver le caractère sacré de l'art et se caractérise par l'utilisation de grands aplats de couleurs ayant comme thématique principale l'étude la lumière. Le nabi est un mouvement à la fois artistique, intellectuel et spirituel.) son mentor le peintre Ozias Leduc lui enseigna très jeune que la peinture remplie une fonction sacerdotale et métaphysique : l'art n'a de sens qu s'il aspire à la Rédemption, que s'il repose sur une volonté d'améliorer le monde. Comme son nom l'indique, "nabi", mot hébreu signifiant "prophète" confie à l'artiste le titre de voyant romantique qui croit à la puissance réconciliatrice des peuples. Il étudia ensuite l'art religieux aux prestigieux Ateliers d'art sacré de Paris. Ce séjour en France lui permet de découvrir les grandes œuvres des peintres européens dont Cézanne qui aura une influence déterminante sur ses œuvres de jeunesse. Il entreprit également auprès d'artistes nabis français des recherches sur l'intégration de l'art abstrait dans l'art religieux.

En lisant *L'Amour fou* du surréaliste André Breton, il découvre le fameux conseil de Léonard de Vinci enjoignant ses élèves à regarder longuement un vieux mur pour y voir apparaître dans ses craquelures et ses taches des formes que le peintre n'a qu'à copier par la suite. Borduas recrée le " vieux mur " de Léonard en traçant spontanément sans idée préconçue quelques traits qui serviront de canevas à l'application de l'huile ou de la gouache. Il commence à réaliser des œuvres abstraites, devenant davantage intéressé par l'acte de peindre que par les thèmes. Il fallait que l'artiste rejette toute forme de préparation comme le choix du sujet ou les esquisses pour se concentrer uniquement sur les émotions du moment et les pulsions inconscientes. De ces gestes automatiques naquit le concept de l'automatisme pictural. Le tableau *Abstraction verte* (1941) est la première œuvre automatiste de Borduas.

Depuis maintenant deux siècles, le romantisme reste une énigme apparemment indéchiffrable qui résiste aux tentatives de réduction à un dénominateur commun. Le seul qui peut tenir la route est le paradoxe qui qualifie alors le caractère fabuleusement contradictoire du romantisme à la fois révolutionnaire et/ou contre-révolutionnaire, individualiste et/ou communautaire, réaliste et/ou fantastique, rétrograde et/ou utopiste, activiste et/ou contemplatif, révolté et/ou mélancolique, mystique et/ou sensuel.

Du mysticisme, les romantiques ont retenu que la souffrance est noble, que l'échec vaut mieux que la réussite matérielle obtenue par la trahison de son intégrité et l'exploitation de ses semblables. La sincérité, l'authenticité, l'intensité des sentiments et surtout le goût du défi impliquent une lutte perpétuelle contre les forces oppressives de l'Église, du capitalisme sauvage; contre le cynisme de l'État et l'apathie de la majorité amorphe ; en bref, même si ces valeurs étaient vouées à l'échec, il était courageux juste et honorable de livrer combat tandis que se compromettre et survivre étaient synonyme de lâcheté et de trahison. L'échec matériel est sans importance. La gloire, le succès financier, la sécurité sont dérisoires à côté de ce qui importe seul ; le respect de soi-même envers ses objectifs moraux, artistiques et humains. Sacrifice, héroïsme, noblesse, telles sont les sources de vie et de toute action de l'idéalisme romantique. (Berlin Isaiah, Le bois tordu de l'humanité)

D'habitude, on désigne comme romantique des écrivains, des poètes et des peintres tandis que l'on réserve le terme idéalisme romantique aux idéologies politiques. Autant le romantisme que l'idéalisme partagent cependant des valeurs communes : le changement social, la croissance personnelle, l'imagination créatrice, et l'importance du mythe et de l'inconscient. Au départ, il y a une direction évidente de l'art vers le politique. Premièrement " une nouvelle image de l'artiste, qui élevait au-dessus des autres hommes non-seulement son génie, mais aussi sa disposition héroïque à vivre et mourir pour la vision sacrée qui était en lui. " On conférait ainsi à l'artiste une mission d'ordre métaphysique et mystique. Un des grands penseurs du romantisme, le poète Saint-Martin expliqua en ces termes la filiation spirituelle intrinsèque au mouvement romantique mais surtout explique la mission salvatrice qui échoit à l'artiste via son génie créateur.

" Dans l'état actuel des choses, l'homme garde au tréfonds de lui-même, les débris de sa destinée première et la réminiscence obscure du paradis primitif. S'il parvient à écouter les signes intérieurs qui lui sont donnés, à

redescendre en lui, jusqu'à pouvoir, par une magie toute spirituelle, s'emparer à nouveau des germes qui couvrent en son âme, il effectuera sa propre réintégration en Dieu ; mais du même coup, il restituera la création entière dans l'unité primordiale. Seul l'homme, artisan de la chute, peut être l'ouvrier de réconciliation, le sauveur de la nature. Il est un être chargé de continuer Dieu, là où Dieu ne sait plus connaître lui-même… Il le continue dans l'ordre des manifestations et des émanations, parce que là Dieu ne se fait connaître que par ses images et ses représentants (…) car l'acte du poète est sacré et littéralement créateur." (cité par Albert Beguin, in L'âme romantique et le rêve, p.52)

Ainsi l'artiste, le poète, sont des médiateurs absolus qui perçoivent en eux les signes du divin. Ils ont donc comme mission d'annoncer et de présenter ce divin à tous les hommes. Et ce divin se présente comme un force en perpétuelle devenir qui se révèle à nous par les deux évolutions parallèles de la nature et de l'histoire.

La perception de l'unité est une prémisse incontournable que les philosophes de la nature applique au monde extérieur, mais qui a sa source dans une expérience toute intérieure et proprement spirituelle : ce point de départ est celui des mystiques de tous les temps, peu importe leur origine religieuse pour qui la donnée primitive est l'unité divine, d'où ils se sentent exclus et où ils aspirent à rentrer par la voie de l'illumination mystique. Tous les artistes romantiques, tous les penseurs naturalistes expliqueront que le processus du devenir terrestre et cosmique passe par un retour à l'unité perdue. La marche de la vie vers la réintégration est inévitable, telle est le sens de l'histoire humaine.

Deuxièmement, glissement vers le politique : " ce fut ce même idéal qui anima et transforma le concept de nations, classes ou minorités, à travers leurs luttes farouches pour la liberté à tout prix. Elle (cette idée) prit une forme plus funeste dans le culte du chef, créateur d'un nouvel ordre social comme d'une œuvre d'art, qui modèle les hommes de la même façon que le compositeur modèle les sons et le peintre les couleurs ; des hommes trop faibles pour s'élever par la force de leur propre volonté. " (Berlin, Le bois tordu de l'humanité, p.228)

Autant le romantisme que l'idéalisme se présentent aussi comme des sotériologies i.e comme des doctrines du salut de l'humanité qui implique la venue d'un sauveur, soit l'artiste pour le romantisme, soit le politicien pour l'idéalisme. Si bien que l'on retrouve des romantiques et des idéalistes autant à gauche qu'à droite et même des romantiques et des idéalistes successivement de gauche et de droite et vice versa. Le romantique et l'idéaliste ont une capacité inouïe d'assumer leur contradiction. Ce qui importe c'est d'être créateur même si cela implique, à l'image du saint et du martyr, une vie de sacrifice.

Le romantisme comme le christianisme primitif se distingue par son identification aux déshérités. En eux le drame humain exprime la confusion du monde. La préoccupation première des romanciers, poètes, peintres et penseurs du milieu du XVIIIe siècle repose sur tout ce qui était source d'injustice, d'oppression, de fausseté dans les relations humaines, la soumission muette à l'artificiel, en somme source de révolte, de désespoir, de pauvreté, de désarroi chez tant d'hommes. Pour eux, l'avidité, l'égoïsme, l'aveuglement spirituel sont les vices de la civilisation. Ce sens aigu de l'aliénation est vécu comme un exil intérieur, une nostalgie profonde d'un passé pré-capitaliste qui se transforme en utopie portant son regard vers l'avenir. Le romantique s'oppose à la modernité capitaliste-industrielle qui exploite sans vergogne autant la nature que l'être humain à des fins strictement économiques sans égard au bien-être de la communauté ; ce que l'on a appelé le " désenchantement du monde " La dégradation des rapports humains, l'empoisonnement de l'air par les fumées industrielles, la dissolution des valeurs qualitatives découlent tous de cette source de corruption : la quantification marchande et la mécanisation de l'être.

Face à ce constat, les romantiques ont la certitude qu'à force de courage et d'abnégation, les sociétés pouvaient être transformées à la lumière d'idéaux justes soutenus par suffisamment de ferveur et de dévouement. Refusant le dogmatisme religieux autant du catholicisme que du protestantisme, l'esprit romantique aspire à une nouvelle religiosité ou plutôt une spiritualité axée sur l'unité de l'homme, de la nature et de l'univers aboutissant à une universalité, une réelle communion entre les hommes de toutes origines ou cultures. Cette aspiration utopique commande une révolution contre l'État moderne où la bureaucratie asservit les êtres humains à un

système d'engrenages mécaniques aussi impersonnel qu'une usine. Résumons-nous : ainsi ce romantisme de "gauche", principalement vécu par les artistes, les poètes, certains philosophes, écrivains et quelques politiciens minoritaires, dénonce l'aliénation des rapports humains, la destruction de la nature, la dissolution des liens communautaire de solidarité, l'isolement de l'individu, la seule valeur marchande, les conditions de vie urbaine dégradantes.

"La plupart des poètes, des romanciers, des peintres furent affligés par le nouvel ordre et le renièrent de cent façons... Dickens faisait la satire des entasseurs de stocks, des individualistes de Manchester, des utilitaires, du self-made man prétentieux. Balzac et Zola, peignant le nouvel ordre financier avec un réalisme documentaire, mettaient hors de tout doute sa dégradation et sa malpropreté. D'autres artistes, avec Morris... se tournèrent vers le Moyen-Age, où Overbeck et Hoffmann en Allemagne, Chateaubriand et Hugo en France, les avaient précédés. D'autres, avec Browing, se tournèrent vers l'Italie de la Renaissance; avec Doughty, vers l'Arabie primitive; avec Melville et Gauguin, vers les mers du sud; avec Thoreau, vers les forêts primitives; avec Tolstoï, vers les paysans. Que cherchaient-ils ? Des choses très simples qu'on ne pouvait trouver entre le terminus de chemin de fer et l'usine : l'amour-propre animal, la couleur dans le cadre extérieur et la profondeur émotive dans le paysage intérieur, une vie vécue pour ses propres valeurs, au lieu d'une vie frelatée. " (Mumford, Technique et Civilisation, p.187-188)

Au contraire, pour l'establishment politique carrément capitaliste et pragmatique, le début de XXe siècle apparût comme le triomphe de la science et de la technologie et consacra ainsi la philosophie progressiste où "tous les efforts doivent être tournés vers l'organisation rationnelle de l'industrie, fondée, en particulier sur le progrès scientifique. " (Papon, Le temps des ruptures, p.24)

"Nous croyons pouvoir poser en principe que, dans le nouvel ordre politique, l'organisation sociale doit avoir pour objet unique et permanent d'appliquer le mieux possible à la satisfaction des besoins de l'homme les connaissances acquises dans les sciences, dans les beaux-arts et les arts et métiers. " (Saint-Simon)

Ainsi les utopies de "droite" (idéalisme positiviste en opposition à l'idéalisme tomantique) appelaient la modernité à se dépasser et demandaient au rationalisme et au progrès scientifique et technologique d'achever l'organisation de la société. À ce titre, l'art nouveau des années 1900 est caractéristique du positivisme général exprimé par les élites politiques, scientifiques et financières de la Belle Époque. L'opulence de la bourgeoisie insouciante portée par le capitalisme libéral donne à l'élite des airs d'optimisme et de frivolité qui masquaient les dures réalités sociaux-économiques des classes ouvrières comme si la révolution française de 1789 n'avait jamais eu lieu. L'art nouveau célébrait l'individualisme principalement par les motifs architecturaux provocateurs. Des boudoirs parfumés aux loges de l'Opéra puis aux cabinets privés des cabarets nocturnes s'échelonnait une vie insouciante et oisive sourde aux menaces qui grondent. *Le Cri* de Munch comme avertissement prémonitoire est bien sûr ignoré. La machine remplaçait toutes les autres sources de valeurs et la doctrine du progrès ne tolérait aucun opposant. L'ouvrier, lui, vivait avec sa famille dans des logis malsains et des quartiers ravagés par de terribles épidémies. Les riches avaient peur des pauvres et les pauvres eux craignaient la faim, la maladie, le chômage; un constant surplus de chômeurs était nécessaire pour que les salaires se maintiennent si bas et tout ça avec la bénédiction du clergé. C'est dans ce contexte historique que se situe *Refus global.*

Le manifeste de Borduas dénonça la vieille idéologie conservatrice et proclama la nécessité d'une plus grande ouverture aux courants de la pensée universelle. A cette époque, l'Église catholique contrôlait tout le système éducatif et avait une influence considérable sur le monde politique et judiciaire. Dans *Refus global* , Borduas remettait en question l'autorité de l'Église, accusait le gouvernement du Québec de garder la nation dans la " grande noirceur " et exhortait les Québécois à rejeter cette existence rétrograde en refusant d'obéir comme des moutons à l'autorité établie. Dans ce climat, les idées de Borduas étaient en effet révolutionnaires et guidèrent l'intelligentsia québécoise vers sa grande " Révolution tranquille". Selon lui, les Canadiens-français devaient abandonner leur vieille culture et en créer une nouvelle fondée sur les émotions, les sensations et, sur ce qu'il appelait " la magie " :

" Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désol-

idariser de son esprit utilitaire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. (…) Place à la magie ! Place aux mystères objectifs ! Place à l'amour ! Place aux nécessités ! " (…)

"Des consciences s'éclairent au contact vivifiant des poètes maudits: ces hommes qui, sans être des monstres, osent exprimer haut et net ce que les plus malheureux d'entre nous étouffons tout bas dans la honte de soi et la terreur d'être engloutis vivants. Un peu de lumière se fait à l'exemple de ces hommes qui acceptent les premiers les inquiétudes présentes, si douloureuses, si filles perdues. Les réponses qu'ils apportent ont une autre valeur de trouble, de précision, de fraîcheur que les sempiternelles rengaines proposées au pays du Québec et dans tous les séminaires du globe.

Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes.

Des vertiges nous prennent à la tombée des oripeaux d'horizons naguère surchargés. La honte du servage sans espoir fait place à la fierté d'une liberté possible à conquérir de haute lutte. Au diable le goupillon et la tuque! Mille fois ils extorquèrent ce qu'ils donnèrent jadis. " (Borduas, Refus global)

"*Refus global* n'est qu'en apparence une rupture avec la religion. C'est en réalité un changement de religion. Il faut voir que c'est au moment où va commencer à se défaire le christianisme québécois ou le catholicisme québécois très particulier que le *Refus global* arrive d'abord avec un écho limité, et ensuite, avec une fortune critique et idéologique extraordinaire. Refus global est, au fond, le nouvel évangile québécois qui a remplacé l'ancien et c'est un évangile de la création, un évangile créativiste, et je crois qu'il est à l'origine de cette véritable idéologie créativiste qui règne partout dans la société, dans les écoles, dans la pédagogie et donc de l'expression personnelle. " (Jean Larose, cité par Vigneault in Identité et modernité dans l'art au Québec, p, 171)

L'athéisme de Borduas (une mystique sans divin) ne l'empêche pas d'adopter une spiritualité active, laïque, une exploration intérieure, une écoute de ce qui s'exprime le moins, voire une rencontre avec l'imprévu ou l'inconnu que l'artiste restitue sur sa toile. Borduas professait la domination de l'instinct sur l'ntellect, le règne de "l'élan vital" proclamé par le philosophe Bergson. Borduas est un mystique, un être a-politique et si échec il y a et il y en a un, c'est à ce niveau qu'il faut le chercher. L'échec de Borduas est le même de toutes les avant-gardes du siècle qui ont cru que l'art serait la nouvelle religion de l'homme nouveau, l'échec de Borduas est un échec sotériologique basé sur une illusion messianique. Comme toutes les autres avant-gardes, l*e Refus global* tomba dans le piège de la doctrine du salut pour l'avènement d'un homme nouveau "made in Québec. " Que Borduas publia son manifeste sous les auspices de la maison d'édition *Mythra-Mythe* qu'il créa, est fort révélateur.

Le culte de Mithra, dieu de l'Inde védique qui perdura jusqu'au christianisme qui s'en inspira largement, est assimilé au mythe du Sauveur, sa naissance est annoncée par une comète et marque l'origine du devoir messianique. De plus, la liturgie de Mithra comportait un cérémonial sous forme de banquet célébré par les Mages (Eucharistie) où le pain et le vin, partagés entre les convives, conféraient aux invités la force et la sagesse en cette vie et l'immortalité glorieuse dans l'autre. Grâce à ce rite, l'initié devenait l'égal de dieu et marque la victoire du spirituel sur le matérialisme.

Pour Borduas, la révolution est avant tout intérieur et son œuvre en témoignera : "Le cycle de la nature extérieure est bouclé par Renoir, Degas, Manet. Le cycle de l'expression propre, du moyen employé, intermédiaire entre l'artiste et le monde visible, est clos par le cubisme, un seul reste ouvert celui du monde invisible…" (Borduas) Et Gauvreau de conclure par cette belle définition de l'automatisme : " Après l'épuisement de l'exploration du dehors, il ne reste qu'une ouverture pour la connaissance de la vie, pour le vibrant, une ouverture vertigineusement vaste : L'EXPLORATION DU DEDANS. " (cité in Gagnon, Borduas, 1978, p.351)

Si bien que *Refus global* doit être associé principalement à la théologie de la libération qui se développa simultanément dans les pays colonisés. Le rêve de Borduas d'une "anarchie resplendissante" est supportée par un messianisme évident où beaucoup seront appelés pour peu d'élus: " Je sais que nous souffrons horriblement de la tragédie universelle, qu'une époque héroïque est commencée depuis longtemps pour quelques-uns uns, qu'elle

devra s'étendre à tous, que seuls les plus nobles, les plus braves, les plus purs survivront. " (Manière de goûter un œuvre d'art (1943) dans Écrits I, édition critique, PUM-UQAM, 1987 p.581)

La résistance du public aux transgressions demandées par Borduas, le confinera au rôle d'insurgé à l'identité criminelle. De prophète, il devint de son vivant martyr, comme Saint-Jean Baptiste qui incarne "le Canadien-français annonciateur de la Mission providentielle dans le désert de la terre promise québécoise", il connaîtra l'échec de sa mission salvatrice pour une liberté et une autonomie aussi bien individuelle que collective. (Heinz Weinmann cité in Louise Vigneault, Identité et modernité dans l'art au Québec, p.166)

L'ostracisme réservé à Borduas après la parution de son manifeste parle de lui-même Ainsi le projet de "changer l'humain" en produisant un "spectateur nouveau" peut quelques fois, marginalement réussir mais souvent quelques décennies plus tard sa mission salvatrice à portée sociétale est un échec. Seuls le futurisme et le constructivisme ont pu un certain temps maintenir en vie l'illusion d'un art effectivement révolutionnaire et inscrit dans la réalité parce que supportés par les pouvoirs politiques en place à des fins de propagande. Comme acteur de changements, l'artiste ne peut qu'agir seul et son œuvre toujours relégué au second plan. L'art n'a jamais sauvé le monde, soit, mais il a réussi à sauver des destins, principalement et surtout celui de l'artiste lui-même et en second lieu, le destin de quelques amateurs.

Sur l'expérience du peintre Borduas comme influence sur la société, Marcelle Ferron, quelques décennies plus tard, remarqua : "faire de la peinture, çà ne portait pas à conséquence. Mais qu'un peintre osât prendre la parole…" D'ailleurs Borduas est plus connu au Québec pour son manifeste que pour ses toiles. Même si les toiles de Borduas dépassaient par leur modernité l'ensemble de notre littérature encore passéiste à l'époque, c'est grâce au manifeste et autres écrits que la liberté créatrice passa du domaine de la peinture à celle des idées et marqua le réveil des intellectuels canadiens-français. Selon l'essayiste Pierre Vadeboncoeur dans *L'autorité du peuple*, il y eut transfert de la modernité picturale vers l'écrit grâce à Borduas. Il est clair qu'à la fin des années 1940 la révolution picturale des Automatistes devançait par sa modernité notre littérature. *Refus global*, c'est le bâton de dynamite qui en explosant nous a libéré de l'embâcle paralysant notre destinée. Cependant, il paya cher son désir de faire bouter hors du Québec l'obscurantisme dont il était atteint.

Borduas sera le premier à reconnaître que son manifeste lui a beaucoup nui. Le réveil tant espéré du peuple québécois suite à la publication du manifeste est loin de se réaliser. Au contraire, Borduas est mis au banc de la société. Sous les pressions du clergé, le ministère de l'éducation lui retira son emploi comme professeur à l'École du meuble de Montréal. Sans ressources financières, sa femme Gabrielle et ses trois enfants désertèrent le foyer conjugal. Dépressif, il pensa alors au suicide, se ravisa et décida de quitter l'atmosphère suffocante de la belle province. Rejeté par le conservatisme québécois, il s'exila à New York où il rechercha sa réinsertion dans la poursuite de la réussite artistique.

C'est lors de son exil à New York que Borduas finit par saisir que l'art est moteur de changement révolutionnaire que pour celui qui le pratique ou s'y intéresse. Dorénavant, il cherchera à sauver sa peau plutôt que de sauver le monde. La vocation première de l'homme est de se transformer lui-même ; nous le savons depuis Pic de Mirandole. L'homme est seul face à l'infini et le travail de Borduas devint selon son expression-même plus "cosmique. " Esprit de l'homme et âme universelle se rejoignent : en se sauvant lui-même, l'homme devient l'acteur de sa réintégration dans l'unité du monde.

La peinture fut la seule patrie que Borduas revendiqua. Il confia à Jean-Éthier-Blais dans *Vie des arts* : " Je suis en marge, je ne suis pas l'un des leurs, l'un des vôtres. " " Et puis j'ai goûté au départ à la volupté d'être sans racines, qui devait me conduire ici. Au fond l'élément du monde qui me demeure le plus permanent, le seul peut-être, c'est la peinture, la peinture physique, la matière, la pâte. C'est là mon sol natal, c'est ma terre. Sans elle je suis déraciné. Avec elle, que je sois à Paris ou ailleurs, peu importe - je suis chez moi. " (Borduas Paul-Émile, Écrits I, p.674)

Comme un ascète sur la voie de l'Illumination, Borduas chercha par la suite à résoudre des interrogations plus métaphysiques au fil de ses pérégrinations entre Paris et New York comme autant de pèlerinages artis-

tiques de ressourcement. Rappelons-nous la quête des pionniers de l'abstraction que sont Kandinsky, Malevitch et Mondrian, les initiateurs modernes d'une réflexion métaphysique artistique qui répondaient à de grandes interrogations religieuses ou mystiques, les mêmes qui interpellaient Borduas. Le cosmos-matière selon Borduas est fait d'une matière unique qui évolue en se raffinant. Une ressemblance philosophique intrigante entre les propos de Malevitch et ceux de Borduas se vérifie en ces mots : "Simplifier, purifier la peinture" - créer des "toiles cosmiques", c'est-à-dire "donnant une impression du monde qui ne soit plus seulement limitée à l'homme mais qui participe à l'universel. "

Du blanc sidéral au noir tellurique.

N'en déplaises au grand médecin philosophe Jacques Ferron qui ne porta pas Borduas dans son cœur - en le traitant d'"habilleur académique", de "chérubin" parmi les "séraphins" surréalistes, connu grâce à une "boursouflure de renommée" fondée sur l'ostracisme dont il a souffert - l'œuvre de Borduas reste une contribution majeure et originale à l'art abstrait international en continuité philosophique avec les grands initiateurs du mouvement.

Des œuvres de Mondrian, Borduas écrivit : " J'ai reconnu spontanément la plus fine lumière que j'avais encore jamais vue en peinture. Et " lumière " était dans le temps, pour moi, synonyme d'" espace. " Nous ne pouvons pas séparer la conception de l'espace pictural de Borduas de l'épuration tanspatiale d'inspiration théosophique telle que développée par l'esthétisme de Kandinsky, Mondrian et Malevitch. Mais la direction prise par Borduas, mène vers un tandem lumière/espace plus proche de celui de Malevitch que tout autre.

En s'exilant de Montréal vers les USA, Borduas signa le 4 avril 1953, le bail d'un atelier à Provincetown au 190 Bradford Street, mais ne pouvait en prendre possession que le 23. Il décida d'aller visiter New York. *Carré blanc* de Malevitch, que plusieurs spécialistes considèrent comme l'icône du XXe siècle, est présent sur les cimaises du Musée d'art contemporain de New York depuis les années 1930, il fut l'un des premiers tableaux à être admis dans la vénérable institution et influença donc plusieurs générations d'artistes. Il est impensable d'imaginer que Borduas passa à côté sans le voir, au contraire non seulement il le vit mais il le contempla probablement. Il sera par la suite fasciné par le monochrome jusqu'à la fin de ses jours.

De retour à son atelier à Provincetown, Borduas adopta le dualisme du blanc et noir. Mais à l'image des dunes de Cape Cod, le blanc domine et scintille de mille feux. Le regard de l'artiste s'est soudain libéré de l'oppression québécoise. La spatule attaque fougueusement la surface du tableau, les jets de couleurs fusent, dansent, se fondent spontanément sans scénographie préétablie comme auparavant. La toile, Borduas le sent bien, devient lieu d'un événement pictural inédit. (Guy Robert, Borduas ou le dilemme culturel québécois)

Les signes s'envolent (1953) et *La blanche envolée* (1954) en témoignent, ce sont des œuvres "suprématistes" new-yorkaises crées peu de temps après l'arrivée de Borduas aux États-Unis qui tendent sans aucun doute vers le monochrome et "semblent indiquer que, durant cette période, s'est exercée une force assez grande sur le développement du peintre pour lui en faire changer le cours. " (F.M. Gagnon, Borduas, p.344) Emporté par un élan créateur à la fois tourmenté et serein, Borduas peint une quarantaine de toiles dont 24 que la galerie réputée *Passedoit* décide d'exposer du 5 au 23 janvier 1954, soit moins de 6 mois après son arrivée à New York. Un exploit, si l'on pense que les peintres à New York se comptent par milliers. Ses œuvres circulent davantage tant localement qu'à l'étranger. Une autre exposition est présenté en avril à la galerie *Hendler* de Philadelphie, tandis qu'à l'été, il participa à la XXVIIe biennale de Venise. En octobre de la même année, il revint à Montréal présenter l'exposition " En route ". Dix-sept huiles et six encres prennent place sur les cimaises de la galerie *Agnès Lefort.* Les critiques remarquèrent un épanouissement extraordinaire de son style au contact de l'expressionnisme abstrait américain dont il visita régulièrement les expositions.

Borduas est un mystique qui reçut l'appel du blanc, l'illumination. En moins de cinq ans, il sortit de la "Grande noirceur" et vint côtoyer la blancheur infinie. Avec ses tableaux "de plus en plus blanc" comme *Chatoiement* et *Hésitation* Borduas se rapprocha encore plus du radicalisme mystique de Malevitch : " Dans ces nouveaux monochromes, (sic) la

couleur même en trace dans le blanc, n'a plus sa place. Seule la lumière physique jouant sur les reliefs de la pâte anime quelque peu les pures surfaces que sont devenus ces tableaux. " De plus en plus les fonds blancs s'imposent avec force compromettant jusqu'à l'existence de signes. (Les signes s'envolent) " Bien qu'il ne s'y décide pas, on peut se demander si le tableau tout blanc, réduit à son seul fond blanc, ne lui paraissait pas déjà comme la limite extrême qu'il se proposait d'atteindre. " (F.M. Gagnon, Borduas, p. 342, 452)

Des affinités stylistiques se développent également entre l'expressionnisme abstrait (de Kooning, Kline) et l'automatisme de Borduas où les signes comme la matière se transforment en énergie dispersée en paquets à l'image des quanta dispersés inégalement dans l'univers. En ce sens tout le cosmos est en évolution, en transformation continuelle ; idée majeure du philosophe Bergson, dont Borduas est un fidèle lecteur, appelée "l'évolution créatrice. " Ensuite l'intervention de l'homme dans cet univers n'est pas de le représenter mais de s'y intégrer, idée majeure développée par le mouvement romantique. A défaut de changer la société, l'art pictural de Borduas lui aura permis de forcer les portes cosmiques qui nous séparent du monde invisible et de réussir au moins sa quête spirituelle. L'homme prend conscience de lui-même dans les épreuves qu'il rencontre. Son exil, sa solitude lui ouvrirent les portes de la contemplation.

Après quelques mois de travail assidu et voulant relever de nouveaux défis, Borduas décide alors de quitter Provincetown dont la tranquillité lui rappelle trop l'autre province qu'il a quittée depuis peu. En septembre 1953, il installa son atelier au 119 East sur la 17e rue à deux pas de Greenwich Village, haut-lieu de la contre-culture naissante. Il renoua avec l'esprit libertaire de la "grosse pomme", lui qui souhaitait le règne de l'anarchie.

Il fréquente le "Club" de la 8th Street où des artistes de l'expressionnisme abstrait, Pollock, Kline, Motherwell, de Kooning exposent et donnent des conférences auxquelles il assiste sans intervenir maîtrisant mal l'anglais. Il y découvre une communauté d'esprit incroyable avec des centaines d'ostracisés comme lui : des professeurs d'université, des poètes, des musiciens, des peintres, des artistes de Broadway et même des hommes de science, tous des éclopés du maccarthysme, l'Inquisition américaine du XXe siècle. Tous ont dénoncé la boucherie radioactive de "Big boy" comme des milliers d'honnêtes gens qui ont perdu leur job et des centaines d'autres qui ont vu leur carrière brisée parce qu'ils ne se sont pas encore remis de cette vision apocalyptique de milliers de Japonais zombies brûlés à vif. Avec un peu de chance, il aurait pu tomber sur Jack Kerouac qui fréquentait aussi l'endroit. Borduas sentit pour la première fois depuis 1948 qu'il a rencontré enfin ceux qu'il espérait pour mener à bien le grand projet de société qu'est le sien. Non seulement, il n'est plus seul, mais des dizaines de milliers de "p'tits Borduas" mis au banc de la société peuplent l'Amérique. C'est à ce moment qu'il écrivit à Gauvreau que l'avenir c'est l'Amérique.

Dans une autre lettre en 1954, Borduas écrit connaître l'œuvre de "Pollock, Kline et de dix autres jeunes peintres" américains. " Comme eux, Borduas n'a jamais pu écarter les conflits existentiels des années 1950 conséquents aux deux guerres mondiales, de l'holocauste de Auschwitz et l'apocalypse nucléaire de Hiroshima et Nagasaki, cette bombe atomique qui le traumatisa tellement, lui, ("L'heure H du sacrifice total nous frôle. ") et tous les peintres de cette époque surtout les peintres américains. À l'influence européenne du suprématisme blanc est venu se juxtaposer autant dans son esprit que sur la toile, " l'étoile noire " de l'expressionnisme abstrait américain.

À partir de ce jour, toutes les œuvres de Borduas reflèteront le dualisme de la vie en adoptant jusqu'à la fin de ses jours la chromatique dialectique du noir et blanc. Borduas, pour célébrer la première année de son exil et pour lancer un véritable pied de nez à tous ceux qui l'ont dénigré, exposa en octobre 1954 à la *Galerie Lefort* 17 huiles et 6 encres inédites à l'écriture nerveuse utilisant la technique gestuelle, le giclée (splashing) et le dégoulinement (dripping) utilisés par les peintres américains.

De plus en plus, les critiques remarquent que depuis son séjour à New York les toiles de Borduas explosent comme s'il tentait d'exprimer "tout le continent américain en éveil aux prises avec cette puissance explosive de l'atome. " Tranquillement, Borduas se libère des influences surréalistes et est confronté à l'utilisation du noir par les peintres américains pour souligner la précarité de la condition humaine. Tout à coup les signes, les objets éclatent. (Trophées d'une ancienne victoire) Cette notion de l'éclatement

atomisé de l'objet exprimé par la dualité chromatique du blanc et noir est typique de l'influence de l'expressionnisme abstrait américain sur son œuvre.

Cette dualité est si fondamentale que jamais Borduas se résoudra à dépasser cet antagonisme par la création d'un monochrome pur dans son œuvre. Les contrastes de noir et blanc furent toujours présents, combat éternel de la Lumière contre les forces des Ténèbres, de l'ordre vainqueur du chaos : " Le Cosmique ne sera plus le chaos mais le vertige d'un ordre exorbitant " écrit-il à Gauvreau. Mais auparavant, le vertige cosmique du blanc dût se confronter à la noire fatalité de la condition humaine. C'est en fréquentant les peintres de la bohême new-yorkaise que Borduas comprit que, finalement, le dualisme entre le bien et le mal, assise inébranlable sur laquelle reposait le manifeste *Refus global*, ne peut être retransmis esthétiquement que par la dualité entre le blanc et le noir.

Du romantisme "restitutionniste" exprimé dans le *Refus global*, Borduas, en exil, glissa tranquillement vers un romantisme résigné constatant que l'industrialisation est un processus irréversible. Borduas ne pouvait que s'insurger contre la mécanisation du monde et manifestait une profonde hostilité au monde artificiel de l'industrialisation : les ouvriers des usines capitalistes et communistes étaient également tous damnés à vivre dans des univers dénaturés. Communisme et capitalisme représentent les deux faces de la même civilisation moderne décadente et perverse.

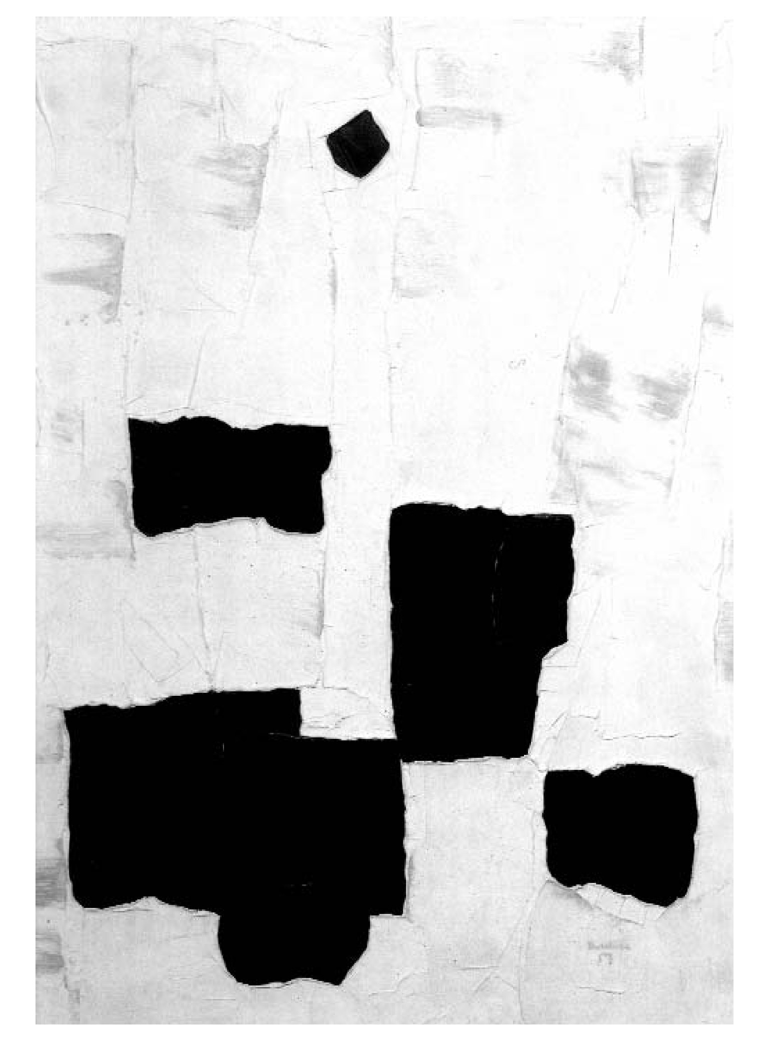
La déshumanisation, cette maladie moderne est trop profonde et ronge la société comme un cancer. Ce constat fut vécu comme une tragédie : " L'homme n'a pas le courage de prendre l'entière responsabilité du lendemain. Toute son ingéniosité ne sert qu'à freiner. Toute son ingéniosité n'empêchera pas les freins de sauter. " (Borduas)

Le 12 mars 1955 paraît dans la revue *L'Autorité* un texte de Borduas qui marqua la rupture définitive avec le mouvement automatiste. La fin du groupe des Automatistes provoqua l'éclatement du rêve de construire à Montréal une École picturale capable de rivaliser avec celle New York et de Paris. Malgré plusieurs expositions new-yorkaises, Borduas resta en appétit d'une reconnaissance de la mère patrie venant de ses pairs, la seule qui lui permettrait de venger l'affront qu'il a subi. Il décida de quitter les États pour Paris où jamais il ne réussira à obtenir la notoriété qu'il a eue à New York.

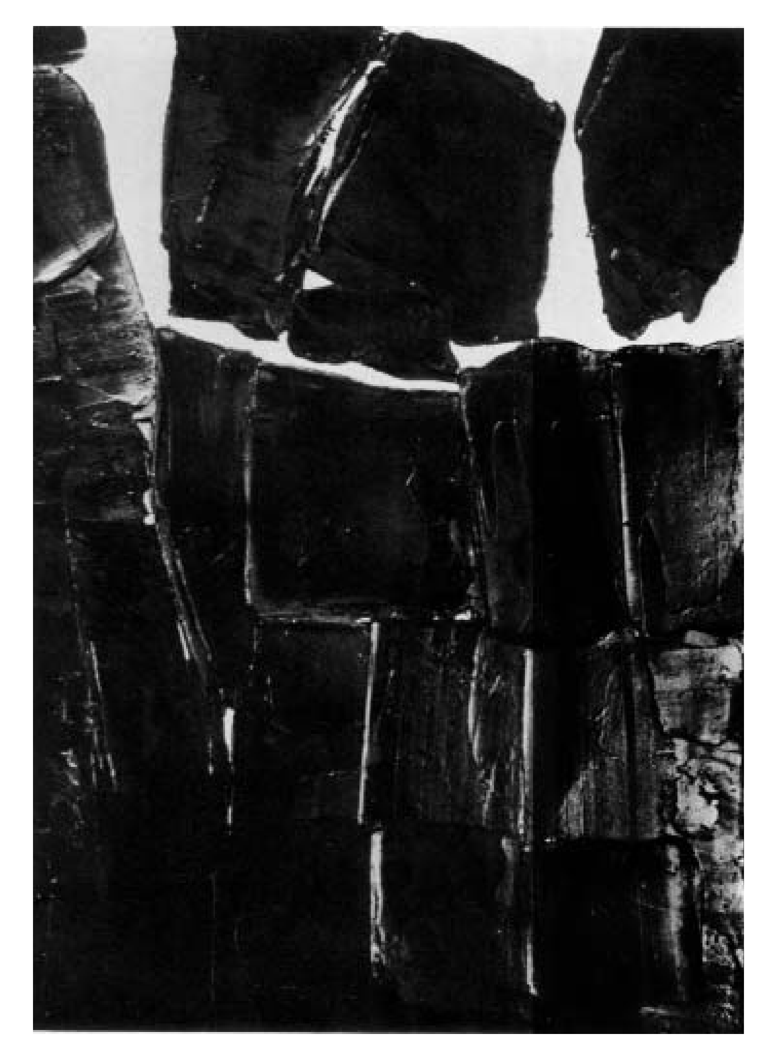
En septembre de la même année il s'embarqua pour la France et s'installa au logis-atelier du 19 Rousselet, 8e arrondissement de Paris. Il travailla à son atelier entre exaltations et découragements. Ses œuvres sont bien reçues partout sauf à Paris où il peine à percer. Borduas s'ennuie à Paris et sa santé décline. C'est pourtant à ce moment dans un sursaut de créativité qu'il peignit *L'Étoile noire* probablement son chef d'œuvre. Borduas s'est soudainement libéré complètement du surréalisme, n'ayant gardé de l'automatisme que la manière spontanée d'appliquer la peinture sur la toile. Les années parisiennes qui précèdent sa mort deviennent l'époque où Borduas, maintenant convaincu que le retour médiéviste est une illusion, que la décadence est inévitable, affirme son tournant spirituel axé sur une recherche de salut plus personnalisée. L'influence spirituelle nabi se fait à nouveau sentir dans sa peinture. Celle-ci présente des aplats de pâte plus prononcés et une tendance chromatique vers le noir et blanc. Typiquement une icône de l'expressionnisme abstrait, *L'Étoile noire* reflète bien les angoisses existentielles de la première génération post-atomique.

Pendant les années 1940 alors qu'il élaborait le concept de la peinture automatiste, il envisageait l'avenir avec un certain optimisme. Quinze ans plus tard et quelques millions de morts décimés lors de la seconde guerre mondiale et la guerre de Corée, sans oublier les corps disparus dans les camps de concentration nazis et les corps calcinés de Hiroshima et Nagasaki, Borduas dut se rendre à l'évidence : il ne verra jamais de son vivant cette nouvelle culture tant espérée. Il devint de plus en plus désabusé ; *L'Étoile noire* le montre bien. Il adopta un style de plus en plus calligraphique, en accord avec son projet d'un nouvel exil, cette fois-ci au Japon. Malheureusement ce projet ne verra jamais le jour.

Borduas exprima sous forme d'angoisse et de nostalgie les paisibles aspirations du moi exilé qui éprouve sa solitude comme une loi implacable de l'existence terrestre. Il perçut de l'orgueilleuse civilisation moderne une odeur de décomposition portée par des effluves de mélancolie et de désespoir. Borduas finalement renonça à la révolution sociale, ne fait plus confiance à la conquête du salut par la collectivité humaine : " J'avais foi



étoile noire



Composition 69

1905 Borduas 1960

en cette tendre jeunesse, en l'évolution morale et spirituelle des foules. (…) Certes, je brûle d'amour pour la terre entière et ses habitants. Mais je n'ai foi qu'en peu d'hommes. " (in Guy Robert, Borduas ou le dilemme culturel québécois)
" Borduas n'abdiqua jamais le spirituel. " (Éthier-Blais)

Les dernières œuvres de Borduas aux taches noires proéminentes sont donc des œuvres mystiques rattachées à des interrogations métaphysiques axées sur la misère de la condition humaine dont l'homme est lui-même le seul responsable. Borduas perdit ses illusions en l'homme en même temps que Jack Kerouac, le "canuck", perdit les siennes envers l'Amérique. Ces deux Canadiens-français exilés ont exprimé dans leur œuvre le "désespoir du révolutionnaire sans révolution" (Victor Lévy Beaulieu, Jack Kerouac, essai poulet) si caractéristique du Québec moderne.

L'artiste de plus en plus solitaire s'éloigne davantage de la société. Un fossé se creusa entre l'artiste "initié" et la foule. Cette "nausée" existentielle se traduira par l'apparition de taches noires plus imposantes sur fond blanc qui semblent "annoncer une descente vers le vide" : "Ma peinture devient de plus en plus sévère, noir et blanc simplifié ; je n'y peux rien ; c'est ma fatalité. " (Écrits II, p.1088) Dans les dernières toiles de sa vie, le noir crépusculaire envahit complètement le tableau. La recherche artistique de Borduas se termina prématurément avec *Composition 69* , tableau où la quasi totalité de la toile est recouverte par des empâtements noirs imposants qui s'imbriquent jusqu'à constituer un quasi monochrome noir mortuaire. En haut du tableau, quelques fissures laissent filtrer un peu de blanc comme une sorte d'appel cosmique. Le 22 février 1960, le peintre s'éteint à Paris dans son atelier, victime d'un malaise cardiaque. A côté du lit, sur un chevalet trône *Composition 69* ... Son testament ?

Composition 69, ce dernier tableau à vie caractérisé par un dépouillement extrême est typique de l'expressionnisme abstrait, à rapprocher du travail de Ad Reinhardt sans la pureté radicale de son monochrome noir. Un critique américain allant même jusqu'à coiffer Borduas du titre de "premier expressionniste abstrait canadien de réputation internationale. " (Gagnon, Borduas p.416)

"Nous autres civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles" (Valéry)

"La ruine des grandes idées et grands idéaux, celles des convictions et des croyances parties en lambeaux ou en fumée, l'amas des théories et des espérances fracassées" démontrent un "vide spirituel occupé par le triomphe insolent d'une technoscience qui, depuis Hiroshima, laisse présagée une catastrophe menaçant la totalité de la planète. Une catastrophe, celle de la Fin des Temps pour l'humanité et, qui ne serait pas due au choc vaguement probable avec d'autres planètes, ou encore à la volonté divine telle qu'elle s'exprime avec colère dans l'Apocalypse de Jean, mais une catastrophe dont l'homme seul porterait le poids et la responsabilité : par l'usage pervers de sa raison et sa liberté. " (Godin Christian, La fin de l'humanité)

Tous ces mouvements artistes de la gauche révolutionnaire d'avant la première guerre se divisèrent vers 1917-1918 et se présentèrent par la suite comme des autocraties subordonnées à des objectifs de pouvoir absolu. Même si la plupart des artistes joignirent les mouvements antifascistes, plusieurs autres se montrèrent réceptifs soit aux théories antidémocratiques et racistes de la droite nationaliste internationale, soit adhérèrent à la religion séculière communiste qui rendait un régime soviétique démocratique aussi improbable qu'une Église catholique démocratique. L'artiste se comporta alors en réformateur, en militant de l'action transformatrice exposée à la pathologie de la destructivité. Les dadaïstes se vautrèrent dans l'anarchie nihiliste, les futuristes glissèrent vers le fascisme, les constructivistes/productivistes russes adoptèrent les visées de la dictature du prolétariat. La plupart des surréalistes ont adhéré au Parti communiste à cause du concept de révolution qu'il projetait. Breton, père du surréalisme et ses autodafés, dirigea le mouvement avec la même intransigeance fondamentaliste qu'un Lénine ou un Staline, avant de fuir comme beaucoup d'autres en Amérique, refusant le combat. Dali s'associa aux visées fascistes de Franco sans parler des artistes du Bauhaus qui continuèrent à offrir leurs services au régime nazi et stalinien depuis l'Amérique. Et chacun, agitant son manifeste comme un Évangile, ne pouvait souffrir une quelconque dissension ou opposition convaincu de savoir mieux que personne à quoi s'en tenir et n'avait guère de temps à perdre à considérer les

autres opinions. Chaque mouvement artistique des temps modernes s'est construit sur des prétentions pures et dures pour ne pas dire extrémistes qui rendaient la critique inacceptable, n'hésitant pas à jeter l'anathème sur les rivaux, à l'exemple de Breton qui avec quelques militants surréalistes sabotèrent en 1923 la soirée *Le cœur à barbe* organisée par les dadaïstes. Par leur intolérance contre le pluralisme et leur dogmatisme esthétique, ces mouvements artistiques ont démontré le même absolutisme que les religions monothéistes et les dictatures révolutionnaires.

"Tous créèrent à leur manière la peinture, l'architecture, la sculpture, le cinéma, la musique de propagande. Ainsi, ils réinventèrent un Art qui touche l'humanité jusqu'à la persuasion. L'art comme dictature sur un monde modelé par son esthétique est le rêve inavoué de tout créateur. (…) Dès lors, l'art propagande peut devenir délirant. " (Fabien Bellat, Sur l'art de la propagande)

Finalement, tous étaient convaincus de pouvoir sauver l'humanité du désastre annoncé d'une culture occidentale minée en train de s'effondrer et tous, de droite comme de gauche, obnubilés par la révolution promise et ses grands idéaux pactisèrent avec le diable oubliant les grandes leçons historiques des révolutions antérieures : toutes les révolutions débutent en pureté et finissent dans l'horreur à l'exemple de la Grande terreur qui suivit la révolution française. Tout mouvement révolutionnaire triomphant a peur de la contre-révolution si bien que la liberté s'anéantit dans la victoire, telle est le paradoxe de la révolution que le régime soviétique illustra avec brio : la réalisation de l'utopie politique pulvérise la liberté de ses membres, transforme la liberté en violence.

Si l'expérience artistique implique une expérience spirituelle alors elle peut être une expérience systématique soit avec le divin ou le malin. "L'Europe est certes ce continent où naquirent Platon, saint François d'Assise, de Vinci, Descartes, Pascal, Newton, Kant, Hegel Kierkegaard ou Nietzsche, celui où vécurent Eschyle, Dante, saint Jean de la Croix; mais elle fut aussi le théâtre des crimes de Phalaris, d'Héliogabale, de Robespierre, de Staline et d'Hitler, sans parler des autres ni de leurs successeurs présents et à venir. Tout ce qui fut et demeure, l'Europe l'essaima en Amérique, en Afrique, en Asie, en Océanie pour le meilleur et le pire. Mais c'est d'Europe que sont aussi partis les tout-puissants disciples de Prométhée, d'Hercule, de Dédale, de Tantale et Faust, tous héros du savoir et du pouvoir à qui les hommes demandèrent d'apprendre ce qui leur permettrait de devenir "comme des Dieux. " (Jean Brun, L'Europe philosophe, p. 367 et ss.)

L'art comme la politique et la religion veut prendre en charge le destin de l'humanité. Ce furent d'abord les poètes romantiques, créateurs de la notion d'idéal dans les années 1820-30, qui firent de celui-ci un culte quasi-religieux. Pénétrés de l'idée d'une mission sociale, ils se considéraient comme des visionnaires chargés de conduire la société vers le salut. L'idéal devient quelque chose que l'on doit accomplir. (Michel Lacroix, Avoir un idéel est-ce bien raisonnable ? , p.138-145)

"L'idéalisme peut devenir un prétexte passionnel à l'assassinat. "

Qui dit engagement pour féconder un monde meilleur engendre inévitablement des idéaux politiques, sociaux, moraux, pour guider les hommes. Il reviendra au philosophe Kant d'élaborer la thèse capitale de l'idéalisme comme phénomène de l'idée en action. Son postulat politique s'énonce ainsi : la liberté, la paix, la dignité et l'égalité des êtres sont les principes directeurs guidant les hommes donc par le fait même, deviennent les fondements de la civilisation future de l'État de droit comme idéal de la raison. Si bien que les idéalistes romantiques perpétuent la filiation avec le cosmopolitisme grec voulant que tous les hommes soient concitoyens dans l'unique Cité du monde. L'idéalisme se présente donc comme volonté de sauver le monde de la guerre, de la barbarie. Cependant, toute volonté de planifier un bonheur futur risque de devenir un projet carcéral, car il deviendra en définitif la contrainte idéologique d'un projet fermé sur lui-même. Comme on le voit le volontarisme, le militantisme des hommes d'action sont capables de dégager une énergie inouïe pour le meilleur et le pire. Le pire étant que l'idéalisme politique tombe entre les mains de "bienfaiteurs" de l'humanité qui ne reculeront devant aucune violence pour réaliser leur "cause supérieure. " Ces "messies politiques" : Lénine, Staline, Hitler, Mussolini, Mao, Hiro-Hito, Pol Pot, transformèrent les cinquante premières années du vingtième siècle en tragédie totalitaire, le totalitarisme est un mal de la modernité.

"J'ai vu croître et se répandre sous mes yeux les grandes idéologies de masse, fascisme en Italie, national-socialisme en Allemagne, bolchevisme en Russie et avant tout cette plaie des plaies, le nationalisme qui a empoissonné la fleur de notre culture européenne. Il m'a fallu être le témoin sans défense et impuissant de cette inimaginable rechute de l'humanité dans un état de barbarie qu'on croyait depuis longtemps oublié, avec son dogme anti-humanisme consciemment érigé en programme d'action. " (Zweig) "Leur prédilection pour le crime, pour l'outsider satanique, pour la destruction de la civilisation est notoire. (...) La notion d'avant-garde a pris dès lors un sens fâcheux que ses premiers tenants n'auraient jamais imaginé" (Eizensberger cité par Clair, La responsabilité de l'artiste, p.18-19)

Changer l'humain implique pour l'artiste la levée de l'angoisse non plus par la contemplation de l'œuvre mais par la construction pratique de nouveaux matériaux susceptibles d'apporter de nouvelles directions de la vie. Par son pouvoir de séduction, l'art se propose de révéler une certaine "vérité" du monde dans son contexte historique. Mais ce devoir de vérité comporte sa dose de responsabilité.

D'ailleurs, d'où l'artiste moderne tire-t-il cette impunité qui le soustrait de rendre des comptes à la communauté ? Les artistes du XXe siècle ont-ils travaillé dans le sens de la liberté ? N'y a-t-il pas au contraire trop d'artistes, de philosophes qui se sont commis envers les pires despotes et sacralisés les barbaries totalitaires ? Au nom de quoi ces citoyens collaborateurs seraient tenus à l'écart du jugement d'autrui ? Pourquoi l'artiste, cet homme ou femme ne répond de rien à personne ? Au nom de la liberté artistique, dites-vous ! Vraiment ?

Nous nageons encore en pleine illusion romantique de "l'artiste rebelle à toute cause, insolent, indépendant. " Dès l'aube du XXe siècle, les artistes, écrivains et théoriciens de la modernité ont démontré le contraire. Autant à Paris et Rome, Berlin et Moscou, l'intelligentsia avant-gardiste flirta avec la terreur. L'analyse historique de Jean Clair dans *La responsabilité de l'artiste* montre que "l'avant-garde s'est non seulement modelée sur les utopies politiques d'extrême droite autant que d'extrême gauche, mais qu'elle en a fourni aussi les principaux articles de foi. " L'après guerre fut définitivement le moment charnière où les avant-gardes se sont effondrées. Les idéologies de la table rase, la rupture systématique avec la tradition, la période des manifestes et des slogans "changer la vie" pour mieux "transformer le monde", la symbiose obligée entre révolution artistique et révolution idéologique, tout cela tomba en ruine. L'écroulement des grandes utopies totalitaires ne pouvait qu'entraîner les avant-gardes collaboratrices dans leur chute. À force de radicalisation, on finit par frapper le mur de l'impasse.

L'artiste, le nouveau Prométhée, s'est ainsi projeté idéalement au cœur de l'histoire comme initiateur de la culture moderne et des idéologies politiques qui en découlaient. Le début du XXe siècle et sa promesse révolutionnaire d'un monde nouveau commandait la venue d'une religion nouvelle axée sur les aspirations de cet homme nouveau. Pour les artistes, il était naturel que l'art remplisse cette fonction eschatologique. Mais quel art choisir ? Ainsi il se produisit alors une "révolution" conceptuelle importante où apparaît une nette distinction entre image et symbole. L'artiste se sent investi d'une mission qui dépasse la simple illustration de la réalité, ce qui reviendra à la photographie naissante. Dorénavant, il se donne le privilège de l'interpréter.

Un tout nouveau processus esthétique souligne le sens caché des images et les multiples métamorphoses de la réalité. Cette nouvelle conception du rôle de l'art dans la société est capitale pour la compréhension de l'art contemporain. D'une part des oeuvres dites rationnelles de constructions géométriques ou informelles côtoieront des œuvres a-rationnelles obéissant aux seuls pulsions des instincts et à l'intuition de l'imaginaire. En nous offrant sa propre lecture des réalités socio-politiques et des énigmes de la vie intérieure, l'artiste prétend ainsi construire des "réalités nouvelles" pour un "homme nouveau" habitant une "cité nouvelle" et va jusqu'à affirmer que son oeuvre "est un acte de création, au sens presque divin du mot. " (Read Herbert, La philosophie de l'art moderne, p.16-21)

Si bien que ce nouveau siècle fut traversé par les mêmes luttes fratricides entre mouvements artistiques que connurent les religions deux millénaires auparavant, tous les artistes se trouvaient devant le même dilemme : quel art deviendrait l'étendard officiel du nouvel empire ? Sur quel art, à l'image du christianisme, religion choisie par l'Empire romain, reposera l'édification de la Terre promise moderne. Car voici la différence fondamentale, le christianisme fut choisi par un empire non seulement existant mais

en position de domination absolue. Or un tel empire n'existait pas au XXe siècle mais représentait l'État idéal à construire; l'art devenait ainsi non seulement art de propagande mais aussi art de combat. L'artiste devait s'engager dans les conflits politiques au point de provoquer les ruptures et les bouleversements nécessaires à la révolution et à la domination de sa fratrie artistique.

Toutes les avant-gardes artistiques se sont montrées d'une manière ou d'une autre conciliant envers les nouveaux despotes, au même titre que ces savants, chimistes, ingénieurs qui mirent leur savoir technique au service de l'idéologie nazie. Si l'artiste tente de prendre le contrôle de la "révolution", il est immédiatement exclu et condamné aux bagnes ou à l'exil. Oui l'avant-garde en Russie et en Allemagne a été rejetée, des artistes massacrés, torturés, emprisonnés mais, après avoir servis à bâtir l'idéologie qui les aura détruit. Voilà ce qui arrive quand "le moi" de l'artiste tente de rivaliser avec l'"ego" du despote. Faut-il pour cela les exonérer d'avoir flirté avec la terreur ?

Autant en Russie, en Allemagne, qu'en Italie, plusieurs artistes, loin de contester, ont donc participé activement, à leur début avant d'en être exclus, à l'édification des systèmes totalitaires. Ce sont les affiches futuristes qui firent la propagande du fascisme, ce sont les architectes du Bauhaus qui dessinèrent les plans des camps de concentrations et autres chantiers et travaux de planification du Troisième Reich. Pour ces artistes et architectes de l'intérieur nous pouvons facilement comprendre qu'ils aient accepté, menacés de chômage, de travailler pour les nouveaux dirigeants. Mais que dire du fondateur du Bauhaus, Gropius, réfugié aux États-Unis, qui, néanmoins décide de participer en 1933 et 1934 aux concours d'architecture du Reich, qui collabore à la conception des expositions de propagande et décide en toute liberté d'adhérer à la Chambre de la culture de Goebbels. Que dire du français Le Corbusier qui fit sans gêne des "offres de services" à Mussolini et à Staline ? (Jean Clair, La responsabilité de l'artiste, p.55-57)

L'artiste moderne a voulu s'attribuer le rôle de prophète depuis le démantèlement de l'autorité divine par Nietzsche et s'accaparé de la mission démiurgique du salut de l'homme.

Le complexe de Nemrod.

Il est indéniable que le scénario du "salut" du monde fut fort malmené dès le début de XXe siècle. L'affirmation du pouvoir impérial que l'homme s'arrogea le conduit inévitablement à sa perte. Progressivement, les contours flous de la notion de la "chute" se précisent. Elle se présente à l'homme comme une tentative d'auto guérison de son angoisse par l'auto divinisation. En effet, la Genèse (Gn 10 : 8-12) présente Nemrod comme le premier potentat dont le trait dominant est une prétention maladive à se proclamer égal de Dieu. Cette fuite vers le plus haut ne peut que mener à la destruction de l'homme (névrose) et à celle de l'humanité. (chaos) Se libérer de Dieu en se posant soi-même comme absolu, c'est chercher à se libérer de la "blessure d'être" par la vengeance envers la vie, quitte à se détruire soi-même. Comme si l'homme ne pouvait trouver la nécessité et la justification de son existence que dans la confrontation avec le divin, comme si sa projection en dominateur absolu était la seule avenue possible pouvant lui permettre de se supporter lui-même.

Une des erreurs fondamentales de l'être est l'hubris, la démesure identique à celle du Nemrod biblique dont se rend coupable le mortel, qui au lieu d'écouter la voix de la *Dikè* (justice) se laisse aller à la violence de son désir. "Le plus grand des maux est de commettre l'injustice" disait Socrate.

La tragédie du *Ajax* de Sophocle, le Nemrod grec est exemplaire. Aveuglé par son désir d'omnipotence, emporté par la démesure, Ajax se croit indépendant des dieux et cet élan le conduit à la déraison. Mais contrairement à la *Bible,* ce désir de déité n'est pas un péché mais une tragédie due à l'ignorance et à l'obstination ; ce n'est pas la liberté qui est mauvaise mais la démesure libertaire dans l'excès que Platon nommera la "nature titanesque" de l'homme.

Le paroxysme de ce désir de pouvoir trouva une transcription politique évidente dans l'État totalitaire. Conquêtes, destructions, pillages, asservissement des populations trouvent ici une explication plausible : le

complexe de déité et par extension, la perspective impériale et conquérante de la domination du monde comme force spirituelle. Précisons d'emblée que ce complexe de déité est perçue d'abord comme une révolte métaphysique individuelle qui induit par la suite une sublimation collective de domination universelle.

Le dénominateur commun à toutes ces dérives est bien l'avènement de l'homme nouveau, du golem au cyborg où chacun, le prêtre, l'imam, le rabbin, le despote, le savant, le politicien, l'artiste, veut recréer une seconde fois l'homme à son image. Vouloir sauver les hommes, voilà qui nous en apprend beaucoup sur le bien et le mal. En effet, le problème est que lorsque vouloir sauver les hommes sert à affirmer notre propre désir d'absolu, il mute en mal.

" Quand l'âme du groupe, un dieu (savant), un demi-dieu (artiste), un chef (d'entreprise) ou un philosophe (politicien) propose un merveilleux projet d'épuration, c'est au nom de l'humanité que la personne obéissante participe au crime contre l'humanité. (...) Le moindre doute briserait leur rêve d'une société épurée. Seul un traître peut remette en cause un si beau projet. " (Cyrulnik) (Les mots entre parenthèse sont de nous)

En libérant ainsi des forces captives souvent tumultueuses, l'avant-garde encline à l'anarchie sombra dans un malaise où les éléments les plus troubles en prirent le commandement. Ici encore rôde la dérive totalitaire inhérente à toute vision marginalisée qui se veut sotériologique en voulant sauver l'humanité.

Par ce complexe de déité, "l'inhumanité de l'humanité", la barbarie s'actualise par l'utilisation incessante et exagérée des moyens de destruction dont dispose le sujet pour combattre son frère. Comme si par cette névrose l'homme avait perdu le secret qui permet d'entretenir l'humanité de l'homme. Comme si notre angoisse d'exister était-elle que nous avons déclaré la guerre à la vie elle-même. Nous assistons aujourd'hui à une véritable course contre la montre vers la déité de l'homme, la plus fondamentale névrose de l'homme. Ce complexe de déité étant la réponse névrotique de l'homme aliéné par le dogmatisme théologico-politique.

"Alors le mal montre son vrai visage. (…) C'est parce que l'homme est visé de totalité, volonté d'accomplissement total, qu'il se jette dans des totalitarismes qui constituent proprement la pathologie de l'espérance…" (Paul Ricœur, Le conflit des interprétations, p. 429)

Les papes de l'Inquisition, Hitler, Mussolini, Staline, Mao, Hiro-Hito, Ben Laden sont tous des exemples d'absolutisme. Tous ont provoqué, par leur volonté d'être Sauveur, des événements obscènes d'une violence inouïe, une "véritable furie de destruction", un "fanatisme de la dévastation" où la liberté s'anéantit elle-même. Ces psychopathes de la création ultime du "néo-homo" sont bel et bien des fous d'Absolu et chacun avec leur prétention salvatrice de l'humanité entière se servirent de Dieu, Allah ou Yahvé comme caution ou alibi à leurs crimes.

"Partout où des entités finies et internes au monde - jadis la "nation", le "peuple", la "race", voire l'"Église, aujourd'hui, la "classe ouvrière", le "parti" ou la "conscience vraie" d'une élite intellectuelle - sont érigées en absolus et tenues pour l'émancipation définitive, là ne survient pas la vraie libération de l'homme mais la domination totalitaire de l'homme sur l'homme, et donc de nouveaux soupçons et de nouvelles haines, de nouvelles angoisses et de nouvelles souffrances chez les individus, les groupes, les peuples, les races et les classes : non pas une société meilleure donc, ni la justice pour tous, ni la liberté de l'individu, ni l'amour véritable. " (Hans Küng, Dieu existe-t-il ? , p. 565-566)

La volonté de puissance contamine la liberté par son désir d'accomplissement car cette visée d'achèvement fonde l'espérance par laquelle la liberté sombre dans le mal radical comme œuvre de totalisation. Le complexe de déité comme apologie du désir de puissance est la défaite de l'esprit.

"Du point de vue de l'analyse existentielle, prétendre "être comme Dieu", c'est se condamner à la névrose. (...) L'homme sera de plus en plus saisi de fièvre : il lui faut se prouver à lui-même sa nécessité, son égalité avec Dieu, sa certitude que "sans lui, rien ne va plus" : Il s'accable alors toujours plus de charges, de devoirs, d'exigences, de rendement, multiplie combats et techniques, mais ne fait par là qu'accroître ses sentiments de culpabilité, que multiplier les reproches qu'il s'adresse à lui-même, et tout

cela uniquement parce que dans son dégoût de n'être qu'homme, il poursuit un but absurde. " (Drewermann, Le mal, tome II, p.10-11)

Ce désir de pouvoir se retourne contre l'humain, la vie en générale au point où il se met à rêver d'un autre monde, d'une autre vie. Il se produit alors une inversion des valeurs où l'instinct de vie est supplanté par l'instinct de mort ; la haine de l'existence mute en haine de la liberté.

La séduction de la catastrophe.

Dévasté par deux guerres mondiales, secoué par des conflits incessants qui affectent la planète entière, marqué par l'apparition de nouvelles armes de destruction massive et la montée de formes inédites de barbarie totalitaire comme le fascisme, le nazisme et le stalinisme, le 20e siècle a intégré profondément, et avec gravité, la barbarie historique de l'Antiquité. Le mal est omniprésent dans l'histoire humaine : exterminations massives des peuples "voués à l'interdit", recherche de domination et de pureté raciale ou ethnique, esclavage des masses, asservissement des femmes comme butin de guerre et objet sexuel, travail forcé des enfants, barbarie savante des armes de destruction massive et des manipulations chimiques qui augmentent les risques de l'humanicide. Le Nemrod biblique est là pour nous le rappeler : l'orgueil démesuré de l'homme auto divinisé en recherche de puissance absolue est notre mal radical.

"Dieu ne serait-il qu'une initiative de la liberté humaine, au même titre que le mal ? Aussi radical que le mal par ailleurs? " (Jorge Semprun, Mal et modernité)

Le théisme comme l'athéisme butent tous les deux sur l'efficience du mal dans le monde. Ayant pris la place de Dieu sous l'œil bienveillant des "Lumières" de la modernité, l'homme trouva une intention rationnelle, une volonté de puissance conforme au but final de son existence. De la divinisation de l'homme comme fondement spirituel de la modernité à la tentation démiurgique, le pas a été facilement franchi : le complexe de déité (homme-dieu, maître du monde) serait à la modernité ce que la démiurgie (dieu, créateur d'univers) était à l'époque antique. Le complexe de déité se présente donc comme une tentative désespérée de compenser soi-même l'expérience de son propre néant (l'homme naît qu'une fois et meurt pour toujours) par l'orgueil démesuré de la création démiurgique d'un monde nouveau. En se voulant Dieu, l'homme s'est découvert Nemrod.

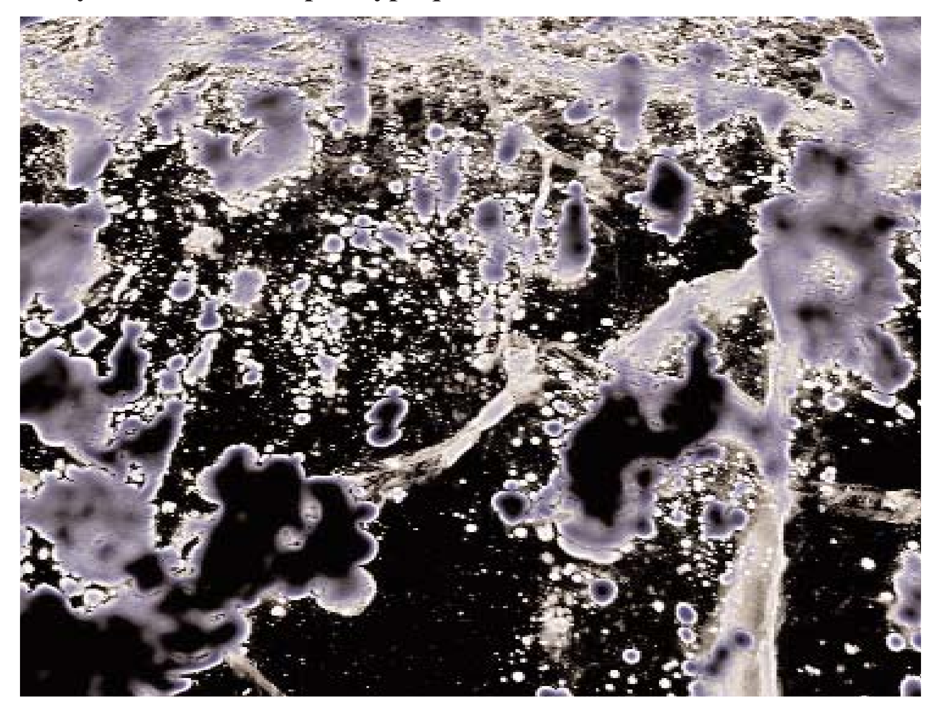
"Voilà le crime parfait, parfait parce que le meurtrier et la victime sont finalement une seule et même personne. " (Baudrillard)

"De nos jours, et Nietzsche là encore indique de loin le point d'inflexion, ce n'est pas tellement l'absence ou la mort de Dieu qui est affirmée mais la fin de l'homme; il se découvre alors que la mort de Dieu et le dernier homme ont partie liée. (...) Puisqu'il a tué Dieu, c'est lui-même qui doit répondre de sa finitude; mais puisque c'est dans la mort de Dieu qu'il parle, qu'il pense et existe, son meurtrier lui-même est voué à mourir : des dieux nouveaux, les mêmes, gonflent déjà l'Océan futur; l'homme va disparaître. Plus que la mort de Dieu - ou plutôt dans le sillage de cette mort et selon une corrélation profonde avec elle, ce qu'annonce la pensée de Nietzsche, c'est la fin de son meurtrier. " (Michel Foucault, Les Mots et les choses, pp.396, 398)

La fin du monde apocalyptique des théologies fut reléguée à une superstition archaïque indigne de la pensée moderne, jusqu'au jour... où l'homme, ce dieu déchu, retomba sur terre, lorsqu'il fut rejoint par les événements de sa propre tragédie. Maintenant l'homme peut mettre fin à son histoire, à l'histoire de l'humanité, la seule et véridique fin de "l'éternel retour. "Les Apocalypses sont toutes marquées au fer rouge de l'angoisse : "angoisse métaphysique, angoisse d'origine névrotique, intimement liées et indissociables. L'homme cherche, au travers d'une obscurité inquiétante, à se libérer du lourd fardeau de son ambivalence instinctuelle. Il tente, en exprimant son angoisse de la fuir, de la dompter, mais, subissant son vertige, revenant inlassablement sur les images qu'elle suscite, il est fasciné par elle. " (Gauffretau-Sévy, 1965)

Le mal se définit toujours comme une séparation, la rupture d'une harmonie, soit dans le même être, soit entre tous les êtres. Entre une science qui, dans sa course effrénée, semble ignorer l'humain, et une technologie qui l'inquiète et le menace (nucléaire, armes chimiques...), il est compréhensible de voir s'installer l'impoésie comme symptôme du malaise social de notre époque, elle signifie que l'homme malheureux aura voulu et même créé son malheur.

La tyrannie du noir apocalyptique.



Du "noir funéraire" émergent les "masses errantes. " (Jean Éthier-Blais)

Les années 1950 représentent, pour la plupart d'entre nous, une époque joyeuse et insouciante pour les pays délivrés de la guerre. Pourtant ces mêmes années furent le terreau de conflits sociaux d'une rare violence, principalement, les revendications des droits civiques des noirs américains en bute aux groupes extrémistes de droite et d'extrême droite comme le Klux Klux Klan. Aux purges de Staline en Union soviétique s'ajoute la brutale suppression du soulèvement de la Hongrie en 1956, L'Allemagne méprisée se reconstruit, la France et l'Italie font l'autocritique de leur collaboration avec le nazisme.

En Asie, le Japon avale difficilement la défaite et la honte s'empare des nippons. Les États-Unis s'impliquent dans la guerre de Corée, les Français subissent la défaite en Indochine et en Afrique tandis que les Anglais sont mis à la porte du Moyen-Orient principalement d'Égypte avec la mainmise de Nasser sur le canal de Suez À la question de la confrontation directe avec les événements historiques se superpose celle de la précarité de la condition humaine contemporaine face à la bombe atomique.

Les décennies 1950 et 1960 marquent la suprématie américaine. New York enlève à Paris son titre de capital mondial de l'art aidé en cela par la puissance des collectionneurs privés et des musées nationaux. Les États-Unis d'Amérique sont désormais les protecteurs d'une Europe en ruine et occupent, contre la Russie des Soviets, une position idéologique dominante et triomphante. Les gratte-ciel de van der Rohe deviennent le symbole de la puissance économique américaine et les édifices de Wright, celui de sa domination culturelle. Le style Manhattan envahit la planète, principalement le Japon question de bien montrer qui est le vainqueur.

Il se développe l'idée de faire table rase et de repartir de zéro par le bouleversement radical de la forme, prise dans un processus irréversible de déconstruction et de renouvellement où se trouverait achevé le cheminement inauguré par les différentes avant gardes. Tranquillement, de manière subtile le concept "post-moderne" voit le jour en premier lieu dans le vocabulaire architectural avant de caractériser toutes créations qui s'écartent des normes. Les artistes européens, descendus de leur piédestal, plusieurs réfugiés en Amérique, verront naître sous leurs yeux un art américain étrangement inspiré de l'avant garde russe, de l'art abstrait de Kandinsky jusqu'aux monochromes de Malevitch et Rodchenko.

L'après deuxième guerre renoue avec l'expressionnisme signifiant ainsi que l'aliénation, le mal ont pris à nouveau le pas sur la raison. Ce n'est pas par hasard si les grands traits de l'expressionnisme - ville corrompue, pollution, gangsters, putains, gigolos, ghettos, escrocs dégénérés, immigrés clandestins - forment la trame romanesque du roman noir, courant fort populaire de la littérature américaine des "fifties. " "La grande puissance de la noirceur" (Melville) nous rappelle la présence du mal comme force négative qui tente de régner sur le monde via de nouvelles formes de violence sociale et d'exclusion.

Originellement figurative, les toiles expressionnistes européennes du début du XXe siècle présentaient les tourments de la vie humaine dans des

corps et des visages tout aussi tourmentés. Avec l'expressionnisme abstrait américain des années 1950 progressivement sous l'effet du nihilisme ambiant, l'humain disparût des toiles pour ne laisser que des traces de plus en plus fugaces de son âme bouleversée.

"Dans un univers privé d'illusions et de lumière l'homme se sent un étranger, son exil est sans remède car il est privé du souvenir d'un foyer perdu ou de l'espoir d'une terre promise. " (Albert Camus)

La résurgence du noir coïncide avec l'arrivée du doute existentialiste qui anéantit complètement la vitalité et l'élan passionné qui caractérisait l'avant-garde utopiste. La couleur noire et ses éclaboussements devint la traduction chromatique des bouleversements psychiques de l'ère nucléaire confrontée à l'absurdité de l'existence comme une "irruption de l'obscurité matérialiste dans la sphère de communication entre la lumière éternelle et une créature cherchant l'illumination intérieure. " (Riedl)

Indépendamment des styles, la " couleur " noire fut la couleur fétiche de l'art américain des années 1950 et utilisée de manière récurrente. Il y a des précédents historiques. En 1930, par exemple, Man Ray offre une photographie noire à Robert Desnos. En 1936, le *Carré noir sur fond noir* de Rodtchenko était reproduit dans le catalogue de l'exposition *Cubism and Abstract Art*, organisée au MoMA par Alfred Barr. Dès 1938, Hartung, l'Allemand apatride réfugié en France, se met à lancer des giclées de peinture noire sur la toile comme nous prévenir de la sombre tragédie qui s'abattra sous peu sur l'Europe. En février 1948, eut lieu la première exposition après-guerre de Matisse, à la Pierre Matisse Gallery de New York. Elle montrait de nombreux dessins à l'encre noire qui paraissaient exécutés avec une brosse large comme le poing, selon un mouvement lent. Il y avait, alors, l'idée que la couleur noire était la peinture représentant le mieux l'époque du désarroi nucléaire. L'emploi du noir, sa montée fulgurante en art, signe parfaitement insignifiant pour les grands systèmes d'interprétation politique autre que l'anarchisme marginalisé, deviendra un signe au contraire révélateur de l'état d'esprit latent des générations d'après guerre jusqu'à nos jours.

"Énigmatique, hermétique, personne pour nous délivrer, on vit sa vie impoésie sans savoir la respirer. " (Gilbert Langevin)

"Armés de leur détecteur à complexe, les psychiatres pouvaient toujours se pencher sur notre a-sociabilité. Il était bien étrange qu'il y eût tant d'asociaux, tant de paranoïaques, qu'une épidémie de maladies mentales se fut brusquement abattu sur la jeunesse française. Dans ce monde où nous avions cherché la vie, nous n'avions trouvé que des décombres. (...) Les uns et les autres, nous nous efforcions à faire taire jusqu'aux souvenir de nos espérances anciennes, à accepter les ruines, à être heureux dans les ruines, à être nous-mêmes des ruines conscientes et satisfaites d'elles-mêmes. " (Michel Mourre, Malgré le blasphème, 1951)

Mais surtout le noir, couleur du deuil, exprime vraiment l'échec des utopies humanistes qui non seulement n'ont pu réaliser leur désir de libération mais n'ont pu empêcher l'hécatombe sans parler des artistes qui ont souhaité et même participé, même à leur corps défendant, à ce carnage. Les artistes se sont découverts aussi coupables que les hommes de science qui ont fabriqué la bombe. Une forme de désabusement, de démobilisation força l'artiste à s'interroger sur la place du créateur dans la société.

Le génie créateur de l'ère romantique, celui qui doit sauver l'humanité devient partie liée à la folie, à la douleur et à la destruction. D'un point de vue moral, c'est un désastre. Les valeurs en lesquelles nous croyions sont durement remises en question; les conventions internationales, dont les Droits de l'Homme, sont bafouées, notamment à cause de l'emploi généralisé de la torture, de la bombe atomique, des bombardements de cibles civiles, sans parler de la découverte des camps de concentration et d'extermination nazis, qui révèle au monde entier incrédule qu'il est bien possible d'aimer la poésie et d'éliminer 6 millions de personnes innocentes.

Tombé de son piédestal, l'artiste "romantique" réintègre le rang et le rôle social qui lui sont dévolus dans la société qu'il le veuille ou non. Le rôle minime de l'artiste romantique comme agent autonome de transformation sociale confine celui-ci à sa véritable dimension ; l'art transforme l'artiste lui-même plus que tout autre chose; si bien que son illusion à vouloir

changer le monde tombe à plat lorsque nous constatons que c'est le monde qui nous a changé plus que l'inverse. C'est ce que ressentit Borduas entre autre lorsqu'il comprit que transformer l'expérience esthétique des arts visuels en réalité englobante susceptible de changer la vie, c'était un "cri dans le désert. "

Les œuvres en noir de l'après-guerre se veulent confession du crime et deviennent l'expression chromatique ultime de la grande saga des vexations humaines. Il devient alors inutile ou vain de se faire entendre. La forme sera obscure, muette envers le public, l'œuvre devient monologue, l'artiste s'exprime que pour lui seul. Cette rupture entre l'artiste et son public donne à son époque son caractère d'un monde rompu, aveuglé.

L'âge atomique, ce supplément d'horreur a pulvérisé l'âme humaine. La faillite radicale de l'humanisme projeta sur l'avenir de bien sombres dessins et cette angoisse ressentie par l'artiste s'exprima dans un dénuement, un appauvrissement de formes rattaché paradoxalement à une ultime, à une illusoire volonté de vivre. Tandis les bombes explosent, les hommes implosent. Les hécatombes de Hiroshima et Nagasaki interposent entre l'homme et le divin la Révélation d'un Mal total.



L'œuvre vide de sens donne sens à son époque, tel est le paradoxe. Deux grands courants voient ainsi le jour : le "color field", peinture de champs colorés qui donne la primauté à la couleur comme structure et sujet du tableau et l'"action painting", gestuelle de projection de peinture sur toile. En effet, de nombreux artistes ont réduit de manière drastique la gamme des couleurs ou supprimé presque tous les contrastes de valeur tandis que les "signes s'envolaient. " Le philosophe russe Berdiaef écrivit que cette recherche d'une forme pure, d'un monde sans objet, n'est pas sans lien avec une mystique religieuse; propos qui décrit également très bien l'expressionnisme abstrait et l'art minimaliste des années 1950.

Robert Motherwell et Frank Kline considèrent que seuls le noir et le blanc peuvent décrire les "métamorphoses globales de la vie et de la mort. " Ad Reinhardt est "entré" dans le noir comme on entre en religion. D'autres y ont connu un passage, souvent déterminant : Newman, Still, De Kooning, Kline, Rothko, Pollock, Motherwell, Rauschenberg, Stella et Borduas. L'historien d'art Irving Sandler décrivit ces abstractions en noir et blanc comme évoquant la "condition humaine en tant que conflit dramatique entre forces opposées, qui se résout en un équilibre précaire. "

De Kooning travaillait à ses abstractions noires et blanches depuis 1946 et s'orienta graduellement vers un noir presque total, dont il exposa le travail en 1948. Les peintures noires de De Kooning furent immédiatement associées à une crise de désespoir existentialiste, que l'artiste n'a jamais nié. D'une palette en noir et blanc, Franz Kline, lui, zèbre ses toiles de signes rappelant la calligraphie orientale. Cet art gestuel en art et blanc est à rapprocher de l'œuvre Pierre Soulages en France qui évoluera des grands signes noirs sur fond blanc vers le monochrome noir.

Poursuivant sur le chemin tracé par Rodtchenko au début du siècle, Ad Reinhardt applique sur des toiles carrées des noirs systématiques, profonds, "les dernières peintures qu'on puisse faire. " À la notion de monochrome s'ajoute "la monotonie d'une société bourgeoise qui s'ennuie dans les banlieues naissantes pour oublier la catastrophe" remarque un critique. Homme de grande culture, attiré par l'Islam et l'Orient, la démarche ascétique de l'artiste est principalement spirituelle fondée sur une mystique de l'absence en fait foi la série des *Ultimate Painting*, recherche du dernier

tableau où la matérialité est réduite à l'extrême. Le monochrome représente une totale rupture avec la tradition picturale dominée par le dessin. On peut considérer la monochromie comme un passage obligé de la peinture des années d'après-guerre en quête d'une définition tandis que la " couleur " noire utilisée semble revêtir les connotations tragiques du deuil et du désespoir du monde d'après-guerre.

Barnett Newman crée tout un choc en montrant d'immenses toiles monochromes traversées par des bandes verticales appelées "Zips" nous rappelant les déchirures intimes de l'être et externes de l'humanité. Lecteur assidu des textes mystiques juifs et de la Kabbale, il peint Abraham, grande toile verticale, de 210 x 88 cm, qui apparaît comme entièrement noire. Abraham, le père spirituel des trois plus grandes religions monothéistes mondiales soit disant religions d'amour et de fraternité, disparaît dans la honte de l'échec. La religion du latin re-ligare, (complètement relier à son monde) marque donc le lien social reliant les hommes entre eux. Quand ce lien devient guerre, torture et extermination, la religion perd toute légitimité.

Jackson Pollock, quant à lui, commence à produire des peintures noires et blanches en 1947. Il inaugura la technique du "dripping", inspiré de la technique de dessin sur sable des Indiens Navaro, en s'impliquant avec tout son corps dans un geste comme un rituel qui laisse couler la peinture sur la toile posée au sol, créant ainsi un lacis de lignes entremêlées. De cette technique, Allan Kaprow en déduit que la peinture est dépassée et que c'est le geste qui est créateur. Un événement est pure création, il inventa ainsi le happening en 1959. L'art conceptuel ira par la suite plus loin en affirmant la primauté de la pensée sur l'œuvre.

Rothko travaille à de grandes toiles de couleurs très foncées, aux tendances de bruns, gris et noirs vaporeux. Pour obtenir ces impressions, il appliquait, deux ou trois passages de couleurs sombres, sur une base colorée. Singulièrement, il souhaitait que ses peintures ne soient pas trop violemment éclairées, lors de leur exposition, mais au contraire qu'elles émergent de la pénombre comme "expression des émotions fondamentales de l'homme - tragédie, extase, destin", "évocation de la condition mortelle. "

Après avoir réalisé une série de peintures blanches, Rauschenberg commence à recouvrir des collages de journaux par une épaisse couche de couleur noire : celle de l'occultation. Les *Black Painting* de Rauschenberg ne sont pas des purs monochromes, puisque derrière le noir, " au-delà donc du mur de peinture, figure la vie, celle des grands événements comme celle des faits divers les plus anodins, sans hiérarchie. " Rauschenberg utilise le noir, dans un mouvement de recouvrement. Il n'est plus question de recouvrir de la couleur, comme il est fréquemment d'usage, mais de recouvrir des collages, et singulièrement, des collages de journaux. La peinture noire utilisée possède un poids. Le noir pèse sur la civilisation mais l'espoir reste possible. Il suffirait que le sombre voile se déchire pour que cette actualité vivante, quotidienne ou héroïque, triviale ou artistique, envahisse tout l'espace.

Frank Stella peint vingt trois "black paintings" entre 1958 et 1960, qui se subdivisent en deux groupes, à structure rectiligne ou en losange. La première catégorie est constituée d'un réseau linéaire, parallèle aux bords du tableau, tandis que dans la seconde, il s'inscrit en oblique. Les structures sont répétitives, reprenant toujours un même schéma formel mais selon des orientations différentes. Frank Stella titre ses peintures de manières très caractéristiques avec des slogans nazis ou encore des moments de catastrophe. Avant d'être une explication de l'œuvre, les titres révèlent les symptômes de l'état d'esprit du peintre, à cette période. L'artiste est confronté à l'échec de l'art comme scène de libération mettant fin à l'idée romantique de l'imaginaire révolutionnaire au service l'humanité.

Peindre en noir et blanc porte la marque du feu et de la cendre sur des objets ou des corps carbonisés, c'est introduire la disparition dans l'œuvre. Cela ne signifie pas la fin de l'art, ni des arts plastiques pour autant, ni ne justifie aucun négationnisme de l'art, malgré le geste iconoclaste de

Rauschenberg qui décide d'effacer à la gomme un dessin donné par De Kooning, mais reflète la plus inimaginable disparition historique. Non seulement six millions de juifs (et non-juifs, tsiganes, noirs, homosexuels) sont morts, mais avec leur corps est parti en fumée leur nom ; toute trace et toute preuve qu'ils aient appartenu à l'humanité ont disparu, de même pour ces centaines de milliers de Japonais dont les corps irradiés par le souffle radioactif de la bombe disparurent de la surface de la terre. Devant l'assertion d'Adorno: "écrire un poème après Auschwitz est un acte de barbarie", affirmation qui nie à l'art toute contemporanéité, des artistes ont choisi de montrer l'irreprésentable en créant des "situations optiques pures" (Deleuze) illustrant l'expérience de la catastrophe (génocide) et de la disparition (holocauste) à laquelle est confronté l'humain.

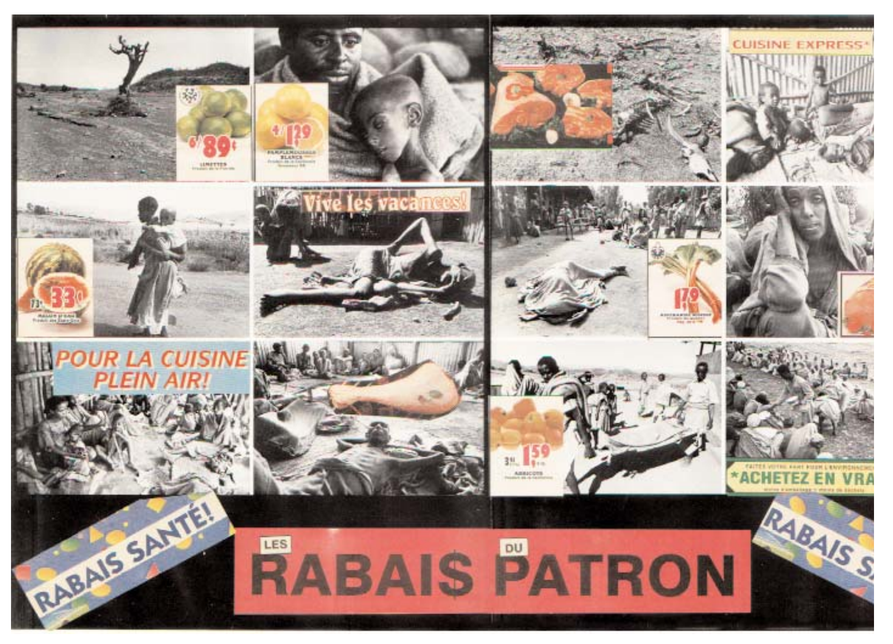
Le monochrome noir minimaliste comme mystique de l'absence joue aussi sur un autre registre : la kénose du corps comme le corps crucifié du Christ qui se vide de sa substance. Avec le monochrome noir c'est le monde qui se vide de sa substance, qui glisse vers sa disparition que Reinhardt décrit comme des "évanescences noires. " Après Auschwitz et Hiroshima, nous ne pouvons qu'affronter une kénose nihiliste : "l'expérience de l'effroi est commandée par l'effrayant" dira Brisson. (Michèle Katz et Jean-Louis Déotte, L'art à l'époque de la disparition)

L'effacement de Rauschenberg démontra tacitement que l'art moderne, principalement l'avant garde, n'a pu réaliser les solutions utopiques aux maux de ce monde qu'il avait autrefois promises. L'art ne disparaît pas dans la disparition, c'est plutôt le sublime qui y est délogé, remplacé par l'impoésie de l'existence. La bombe atomique promet un néant mort dénué de tout possible. L'atome noir est au monde moderne ce que la peste noire (la Grande destructrice) était au Moyen Âge.

No colors anymore I want them to turn black…It's not easy facing up when your whole world is black. (Paint it Black - Jagger/Richards)

L'utilisation du pigment noir à l'époque de la plus grande destruction montre l'effacement des traces de millions de disparus passés de la vie à trépas au seul "bon" vouloir de l'homme dans les camps de concentration allemands, dans les goulags soviétiques, les prisons latino-américaines, celles des pays de l'Est et de la Chine rouge. Et la haine entre humains est tenace; les manifestations funestes contemporaines ne manquent pas : génocide arménien, massacre des musulmans par des chrétiens en ex-Yougoslavie, guerre civile entre Tamouls hindouistes et musulmans, génocide au Cambodge, au Rwanda et dernièrement au Darfour soudanais et au Kenya. Chaque nouveau génocide depuis 1945 accorde une victoire posthume à Hitler.

"Hitler et Staline ne sont pas des images du passé. Ils venaient du futur. Ils sont l'emblème originaire de notre présent; de notre époque; celle de la déconstruction de l'homme. " (Philippe Forget, Gilles Polycarpe, L'homme machinal)



Devant la faillite de l'humanité, l'art minimal liquide l'historicité de l'art occidental en offrant aucun échappatoire, principalement le monochrome dont la surface "vide de sens" interdit "les projections mentales et les divagations oniriques du spectateur face à un abîme. " (Chalumeau) Aucune identification doit apparaître, tout doit disparaître, formes, perspectives, imagerie symbolique; "cette peinture fait sens parce qu'elle fait du vide… " (Pleynet) Elle nie tout ce que le concept d'art a pu traditionnellement con-

tenir, elle s'élabore sur la modalité de l'absence, du dépouillement pictural. Plus on refuse, plus on signifie : " less is more " et " more is less ". Cela explique les nombreux énoncés négatifs des minimalistes et leur logique asymptotique, toujours presque illogique comme *Hurlements en faveur de Sade*, le film qui "détruit le cinéma" prophétisa le situationniste Guy Debord. En effet, le film ne contenait aucune image. Le film tout entier se déroulait sur un écran noir durant les moments de silence et sur un écran blanc durant les dialogues. Œuvre qui se situe dans la négation et non dans le néant. Si elle repousse, dénie, abolit, c'est pour affirmer autre chose…que l'humanité est apte à disparaître à travers l'épreuve qu'elle s'inflige à elle-même.

Poursuivant le travail d'épuration de l'image vers l'abstraction commencé par Delaunay, Kandinsky et Malevitch, l'arte povera ou " l'art minimal " privilégient des formes simples et sobres qui impliquent le dénuement, la pauvreté et la simplicité des moyens. C'est ainsi que Germano Celant, l'un des représentants de " l'art pauvre ", propose " d'appauvrir les signes pour les réduire à leur dimension d'archétype. "

Le vide, le rien, l'invisible font partie des œuvres d'art dont ils constituent une dimension essentielle. Peindre le noir devient l'enjeu d'une ascèse et d'une sincérité absentes de la diversité des couleurs. C'est explorer la profondeur mystérieuse du trou noir dans le cosmos, qui absorbe la lumière et peut par là même devenir révélation intérieure nécessaire à tout ressourcement. Le noir comme zone de "pure possibilité pour un nouveau commencement" fut admirablement rendu par la série du Chemin de croix (1958-1966) de Barnett Newman qui se termine sur un tableau blanc-sur-blanc éclatant, impeccable, énergie pure de la lumière fulgurante de l'illumination, tableau que l'on interprète comme image de la transfiguration possible du monde.

"C'est aussi la tâche que les artistes décident de mener à terme, puisque aussi bien il s'agira alors pour eux de concilier dans leurs œuvres les deux issues contradictoires de cette nouvelle conscience de l'après-guerre : la tentative existentielle de dire l'absurdité du monde ou l'éthique escarpée de lui trouver un sens. Sans doute la situation de l'homme au XXe siècle, démuni, amputé du monde, estampé de son destin, est-elle sans précédent dans l'histoire. Dans ce contexte son rapport à l'art va radicalement changer comme le prophétisait en 1812 Hegel dans son cours d'esthétique : " En général, dans le développement de chaque peuple, il arrive un moment où l'art ne suffit plus. " (Jean-Louis Andral, in Art contemporain en France - Tous les pluriels du rien et du singulier, http://www.adpf.asso.fr)

Dans les années 1950, l'art ne suffit plus à contenir les flots d'énergie d'une jeunesse meurtrie et désabusée. Nous parlons ici d'une génération qui a vingt ans dans les années 50 c'est-à-dire, les jeunes soldats lors de la deuxième grande guerre devenus jeunes adultes lors de la guerre de Corée, premier conflit visant à analyser les forces en présence dans le Bloc soviétique et Bloc capitaliste. Blousons noirs, beatniks et hippies furent des mouvements générationnels voués à une libération des individualités par la création de nouveaux cercles sociaux afin de constituer une entité protectrice de l'individu contre l'État.
C'est la première génération pour qui le progrès de la science et de la technologie a cessé d'être synonyme de progrès pour l'humanité. Les soldats américains gavés dans les tranchées par la propagande des bandes dessinées dont les exploits des super héros leur garantissaient la victoire finale revinrent au pays désabusés. Alcoolisme, violence, esprit torturé, angoisse existentiel transforment le soldat héroïque en psychopathe démobilisé. L'expérience de la guerre fut un traumatisme générationnel marqué par une hausse phénoménale de la délinquance, de la marginalité et de la criminalité.

Noir destin de l'art.

" En dépit des étiquettes, depuis 1930, l'art, sous tous les régimes, dans tous les pays, s'est confondu avec la propagande. " (Conio)

En représentant la réalité, le peintre du XIXe faisait forcément un choix idéologique. Quelle réalité représentée ? Celle du riche ou du pauvre, le luxe de la bourgeoisie ou la précarité des ouvriers, faire le portrait de la courtisane ou de la prostituée, peindre un paysage industriel dégradé ou une maison de campagne bucolique ?

Tous les peintres de l'avant-garde au XXe siècle voulaient libérer l'art de

la réalité et des objets en créant un art autonome. Kandinsky et Malevitch ont poussé l'audace jusqu'à entrevoir l'abstraction comme une forme d'art qui ne pouvait être récupérée par le pouvoir. L'art informel sous sa forme pure ne peut servir ni l'Église ni l'État, croyaient-ils. Effet pervers de l'histoire, c'est justement parce que l'art abstrait représentait une liberté absolue qu'il fut pris dans les rets de la propagande.

Dès la fin de la deuxième grande guerre en 1945, le monde plonge en pleine guerre froide. Truman considérait que l'art n'était pas innocent mais fortement imprégné de politique. Et ce président républicain, conservateur et anti-communiste, était tout aussi fortement attaché à des valeurs traditionnelles dans le domaine des arts. Dans les années 1950, certains représentants comme le député républicain Georges Dondero, qui symbolisait le fer de lance d'un anticommunisme qui ouvrit les portes du maccarthysme se firent les portes voix d'une Amérique traditionaliste, déclarant dans de grands effets rhétoriques :

Cubism aims to destroy by designed disorder.
Futurism aims to destroy by the machine myth. . . .
Dadaism aims to destroy by ridicule.
Expressionism aims to destroy by aping the primitive and insane. . . .
Abstractionism aims to destroy by the creation of brainstorms.
Surrealism aims to destroy by the denial of reason.
(Menand Louis, American Art and the Cold war, The New Yorker Magazine, 17 Octobre, 2005, p.2)

Effets rhétoriques qui conclurent logiquement que les artistes modernes des différents mouvements incriminés sont utilisés comme des outils de propagande par le Kremlin.

"The artists of the "isms" change their designations as often and as readily as the Communist front organizations. Léger and Duchamp are now in the United States to aid in the destruction of our standards and traditions. The former has been a contributor to the Communist cause in America; the latter is now fancied by the neurotics as a surrealist." (Menand Louis, p.2)

Des artistes comme Jackson Pollock, Motherwell ou Rothko avaient, dans les années 1930, eu une production artistique et des positions politiquement engagées voire pour certaines révolutionnaires. Pollock, par exemple, avait expérimenté la technique de la fresque de propagande aux cotés du Mexicain Siqueiros. Le courant du réalisme social influencé par la Grande Dépression économique, a été dans les décennies 30 et 40 le mouvement majeur de contestation. Ce type de position ne pouvait être toléré pendant la guerre froide des années 50. Mais en même temps, le Département d'État voulait que le monde entier sache que les États Unis n'étaient pas juste une nation de bagnoles, de boissons gazeuses et de stars hollywoodiennes. Pour y arriver, le Département d'État s'aperçut que la portée soit disant révolutionnaire de l'expressionnisme abstrait est insignifiante puisque le sujet de l'art abstrait est totalement abstrait ne représentant aucun contenu socio-politique visible et compréhensible pour la majorité des citoyens.

En raison d'une forte opposition intérieure - les membres du congrès n'auraient jamais voté ce soutien envers ce mouvement abstrait qui a été dans un premier temps, sous le maccarthysme, accusé d'être unamerican, non-américain, l'insulte suprême aux États-Unis. Le gouvernement fédéral ne pouvait donc pas publiquement assurer la promotion de ces artistes à l'étranger. Mais le gouvernement était face à une nécessité : la culture et particulièrement les arts plastiques représentaient un espace de lutte idéologique fort dont ne manquaient pas de se servir les Russes et leur réalisme soviétique. Et, malgré le désaccord esthétique, mais aussi social, qui pouvait exister entre les artistes de l'avant-garde et le gouvernement américain, l'art moderne représentait pour ce dernier une idéologie de la liberté.

Il s'agissait de donner asile "politique" à l'art de l'avant garde désavoué par le régime stalinien. En faisant l'acquisition des œuvres de Kandinsky, de Malevitch, le MoMA (Musée d'art moderne de New York) positionnait l'Amérique comme terre d'accueil et de liberté. Ainsi se partageait la tâche : le FBI via la Commission des activités anti-américaines se donnait comme mission de combattre les artistes pro-communistes sur le terrain américain tandis que la CIA faisait secrètement la promotion des œuvres de ces mêmes artistes à l'étranger pour contrer la stratégie de "combat de la culture" développée par le Kremlin.

"that abstract painting was an ideal propaganda tool. It was avant-garde, the product of an advanced civilization. In contrast to Soviet painting, it was neither representational nor didactic. It could be understood as pure painting-art absorbed by its own possibilities, experiments in color and form. Or it could be understood as pure expression-a "school" in which every artist had a unique signature. A Pollock looked nothing like a Rothko, which looked nothing like a Gorky or a Kline. Either way, Abstract Expressionism stood for autonomy: the autonomy of art, freed from its obligation to represent the world, or the freedom of the individual-just the principles that the United States was defending in the worldwide struggle." (Menand Louis, p.3)

Or il n'y a pas plus américain que le peintre Jackson Pollock qui est l'incarnation de la liberté et de l'individualisme. Né dans un ranch au Wyoming, sortant tout droit du Far West, Pollock qui n'a jamais monté à cheval, fit son entrée sur la scène new-yorkaise en cow-boy grossier, jurant et buvant comme un trou, exactement le stéréotype recherché par ceux qui cherchaient à promouvoir un peintre typiquement américain venant concurrencé l'influence européenne. C'est pourquoi le MoMA un des plus grands musées privés des États-Unis, prit en charge la promotion de l'expressionnisme abstrait comme un art américain à portée internationale avec des adeptes comme de Kooning, Rothko, Gorky, Kline, tous issus de l'immigration européenne avec comme chef de fil un yankee comme Jackson Pollock

La CIA s'est tournée vers le secteur privé, à savoir le Musée d'Art Moderne de New York et son co-fondateur, Nelson Rockefeller, qui considérait l'expressionnisme abstrait et plus tard le pop art comme la "peinture de la libre entreprise", qui défendrait et ferait la promotion de l'avant-garde comme modèle de la liberté américaine. En effet, aux États-Unis la plupart des musées et des collections d'art sont " privés. " Il était donc plus intéressant pour les dirigeants américains d'accorder un soutien à ces musées et fondations privées, ces musées et fondations ayant déjà l'habitude de soutenir l'expressionnisme abstrait. La CIA est ses alliés au Musée d'Art Moderne de la ville de New-York ont versé d'énormes quantités d'argent pour promouvoir la peinture et les peintres expressionnistes abstraits comme antidote aux formes d'art ayant un contenu social.

Dans son livre *Who paid the piper ? The CIA and the Cultural Cold War* (Qui mène la danse ? La CIA et la Guerre froide culturelle), Frances Stonor Saunders montre avec précision comment les activités du MoMA et particulièrement l'organisation d'expositions qui montrèrent les expressionnistes abstraits à l'étranger, furent organisés par des transferts acolytes des diverses administrations américaines où avait évolué Rockefeller auparavant.

"William Burden avait rejoint Rockefeller lorsque celui-ci était Coordinateur des Affaires Inter-Américaines. En 1947, il retourna au MoMA et devint président du musée en 1956. Sous la présidence de Burden, la politique d'exposition était mené par (René) d'Harnoncourt (…) qui avait émigré aux États-Unis en 1932 et travaillé, durant la guerre, à la section artistique du Coordinateur des Affaires Inter-Américaines ", en l'occurrence Nelson Rockefeller. " Après la guerre, Nelson avait recruté d'Harnoncourt pour le musée, où il était devenu directeur en 1949. "

William Paley, actuellement à la *Congress Cigar Compagny*, était aussi un autre administrateur (trustee) du musée avec des relations étroites dans le milieu des services secrets. Ami personnel d'Allen Dulles, Paley permit à *CBS*, le réseau qu'il possédait, de servir de couverture à des employés de la CIA, grâce à un arrangement similaire à celui autorisé par Henri Luce dans son empire *Time-Life*. Luce a aussi été administrateur du MoMA et comme par hasard c'est en faisant la page centrale de *Time-Life* que Pollock acquiert une renommée internationale.

"Ainsi vont les noms, ainsi vont les liens. Par exemple, Joseph Verner Reed était administrateur du MoMA en même temps qu'il était administrateur à la *Farfield Foundation*. Tout comme Gardner Cowles. Tout comme Julien Fleischmann. Tout comme Cass Canfield, Oveta Culp Hobby, un des membres fondateurs du MoMA, siégea au bureau du Comité pour l'Europe Libre, et permit l'utilisation de sa fondation familiale pour renseigner la CIA. (...) Avant de rejoindre la CIA, Tom Braden avait aussi travaillé pour Nelson Rockefeller en tant que secrétaire exécutif du Musée d'art moderne entre 1947 et 1949. " (Saunders)

La collaboration entre les deux organismes se faisait à travers un système

dans lequel la CIA finançait des fondations privées, qui, à leur tour, redistribuaient l'argent à des institutions comme le MoMA, sur le conseil de responsables de la CIA via "the Office of Policy Coordination. " (OPC) L'OPC créé en juin 1948 au sein de la CIA coordonnait toutes les actions clandestines et subversives américaines. Il finança la promotion de toutes sortes de créations artistiques et d'activités culturelles en organisant entre 1950 et 1967 une série de " Congrès pour la liberté culturelle. " " Sa tâche consistait à séduire les intelligentsias occidentales, demeurées longtemps sous le charme du marxisme et du communisme, pour leur faire adopter progressivement une attitude plus accommodante vis-à-vis des façons d'agir américaines. " (Saunders)

La CIA donna une liste au MoMA d'artistes à promouvoir : Pollock, Gorky, Kline, de Kooning, Motherwell, majoritairement des exilés européens. On voulait ainsi démontrer que New York est le centre de convergence du modernisme internationale où les danseurs, sculpteurs, musiciens, peintres, acteurs de toutes origines nationales sont ici réunis pour imaginer leur art en toute liberté. On mit ainsi à contribution le fabuleux système des fondations comme passeurs pour injecter de l'argent dans divers groupes culturels, des festivals, des orchestres symphoniques, des revues littéraires et de cultures savantes. La CIA poussa l'audace jusqu'à posséder sa propre fondation, la fondation Farfield qui "offrait son aide à tous organismes dont les programmes tendaient à renforcer les liens culturels qui unissent les nations du monde libre. "

Plus de cent soixante-dix fondations sont connues pour avoir sciemment participé au "cover up" de la propagande culturelle américaine dans le monde dans le but avoué de "gagner la troisième guerre mondiale sans avoir à combattre. " Cette troisième guerre appelée "guerre psychologique" par les agents de la CIA commande la mise au point d'un système qui justifie "un ensemble de principes pour les aspirations de l'homme" et qui embrasse "tous les domaines des intérêts de l'homme, de l'anthropologie et de la création artistique à la sociologie et la méthodologie scientifique. " Pour ce faire, il était évident qu'il fallait convaincre certains artistes, écrivains, philosophes et hommes de science influents de s'engager dans la lutte idéologique tout en le cachant à la majorité. (Saunders, p.135, 145,158)

Des expositions grassement financées furent organisées dans toute l'Europe ; les critiques d'art furent mobilisés, et les magazines d'art subventionnés par la CIA ont pondu des articles remplis de louanges insipides. En 1952, le MoMA organisa un programme international de diffusion mondiale de l'expressionnisme abstrait. Le MoMA avait notamment produit " 19 expositions de peinture américaine contemporaine qui furent montrées dans un grand circuit en Amérique Latine. Le programme international du MoMA produisait ainsi, dans différentes capitales du monde (Londres, Sao Paulo, Paris…), des expositions d'art contemporain américain et, au demeurant, principalement de l'Expressionnisme Abstrait. Ensuite, " dans le but de soutenir l'exposition *the Young Painters*, de nombreuses donations furent faites au MoMA par la Fondation Fairfield, notamment 2000 $ donnés à son International Council en 1959 afin de fournir des livres d'art moderne aux lecteurs européens. Il a été établi, à partir des registres de la Fondation Fairfield, que ces fonds provenaient de la CIA. " (Saunders)

De la même manière en 1960, ouvrit, au Musée des Arts Décoratifs de Paris, une exposition appelée *Antagonisme*. Dans cette exposition on retrouvait, entre autres, Sam Francis, Jackson Pollock, Mark Rothko, Mark Tobey… Cette exposition avait été orchestrée par la CIA et présentée en partie à Vienne pour faire contrepoids au *festival des jeunesses communistes* qui avait lieu l'année précédente. Cette exposition avait coûté à la CIA 15 365,00 $ mais pour sa version augmentée à Paris 10 000,00 $ de plus furent injectés par la CIA via la Fondation Hoblitzelle selon l'enquête de Saunders.

Le MoMA, en assumant ainsi un caractère quasi officiel, assumait, de fait, la représentation américaine là où les autres nations étaient représentées par des supports gouvernementaux aux expositions. L'exemple le plus flagrant, est le refus du Département d'État de prendre la responsabilité du pavillon américain durant les Biennales de Venise entre 1954 et 1962. La gestion de ce pavillon national fut donc confiée au MoMA avec l'argent de la CIA. . Pour ce faire, le musée de New York rachèta le pavillon américain de la Biennale de Venise qu'il gère entre 1954 et 1962 pour faire connaître les artistes américains parmi lesquels les représentants de l'expressionnisme abstraits figurent en bonne place. Cet exemple est révélateur :

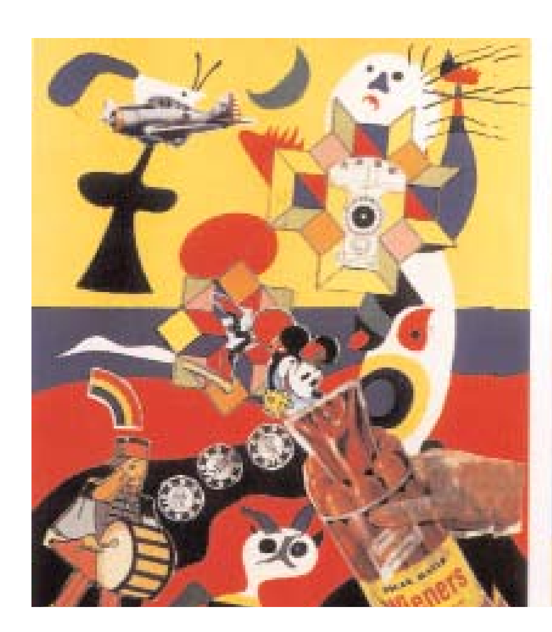
le gouvernement fédéral n'aura presque jamais géré le pavillon américain de la plus importante exposition d'art contemporain mondiale, cédant cette responsabilité aux grands musées, aux galeries des universités ou aux grandes fondations. Le MoMA, musée indépendant privé a donc joué un rôle central pour la diffusion de l'art moderne, assumant de fait une mission d'intérêt général pour les États-Unis au moment où le gouvernement américain ne pouvait pas le faire lui-même à cause des parlementaires hostiles du Congrès. C'est aussi surtout le refus d'afficher face à l'URSS tout art officiel et garantir aux créateurs américains une totale liberté.

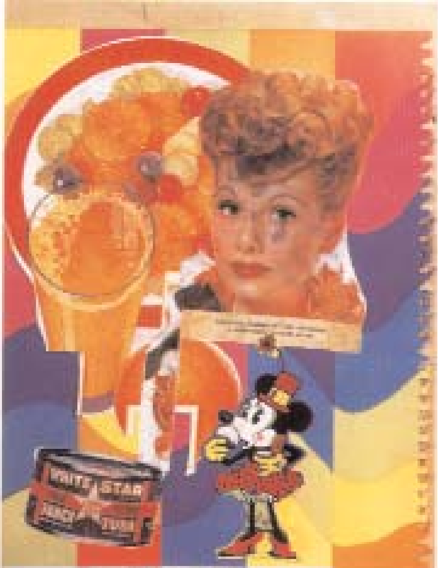
La culture fut ici clairement instrumentalisée. Mais là encore, la technique n'est pas nouvelle. L'approche globale est en revanche assez similaire aux bonnes vieilles pratiques du réalisme soviétique et sa glorification du régime russe. L'alliance entre la CIA et les musées et fondations culturelles cherchait en effet à donner une image propre des États-Unis comme modèle de liberté et à détourner l'attention des exactions, crimes et autres invasions que le pays pouvait commettre à l'étranger y compris l'Inquisition du maccarthisme contre les éléments progressistes à l'intérieur même du pays.

À la fin des années 1960, tandis que la CIA et le MoMA commencèrent à faire la promotion du pop art, pour ces tableaux hautement favorables aux symboles américains du capitalisme. En même temps J.Edgard Hoover, directeur du FBI lance le programme *Cointelpro*, un projet secret visant à détruire tous les mouvements gauchistes autant d'émancipation personnelle (psychédélisme, orientalisme, etc.) que sociale (pacifisme, féminisme, afro-américanisme) regroupés sous le vocable de *Nouvelle Gauche*. (New Left)

L'impoésie, arrière-garde du XXIe siècle ?

La récupération, le détournement de l'art d'avant-garde par la bureaucratie signifie la fin de la capacité de rébellion propre à l'art. Non seulement l'art n'apparaît plus comme une solution mais la soumission de l'artiste à l'ordre établi suscite à la fois l'acceptation et l'indifférence du public. Acceptation de l'art babiole-pour-riches et indifférence envers l'art "qui pisse dans la cheminée des bourgeois. "La technocratie a réussi là où toutes les avant-gardes artistiques ont échoué, elle a réussi à façonner l'homme nouveau tant espéré au début du siècle dernier. Nous sommes des mutants. Et toute mutation implique un passage dévastateur où se joue la réussite ou l'échec du processus.









L'art de la mise en boite (de conserve).

Le véritable vainqueur de l'art au service de l'idéologie hégémonique au XXe siècle est le pop art car il annonce la victoire définitive de l'idéologie positiviste du progrès en marche depuis Auguste Comte fondée sur la technique et marque le triomphe du tandem productivisme/consommation et consacre la marque de commerce et le "star system" comme icône du consumérisme social et canonise la publicité comme nouvel art de la propagande idéologique non plus du capitalisme d'Adam Smith mais de l'ultra libéralisme des "golden boys" de Wall Street. Faut-il s'étonner que tous les grands noms du pop art aient travaillé dans l'univers de la publicité : "Warhol était un dessinateur de mode réputé, spécialisé dans les chaussures, Rosenquist gagnait sa vie en peignant des panneaux publicitaires. Lichtenstein faisait du design et était étalagiste, Oldenburg travaillait dans l'illustration et le design de magazines. Wesselmann enfin avait étudié la caricature et la bande dessinée. " (Lippart cité in Triomphe de l'art américain, T-II, note 15, p.208)

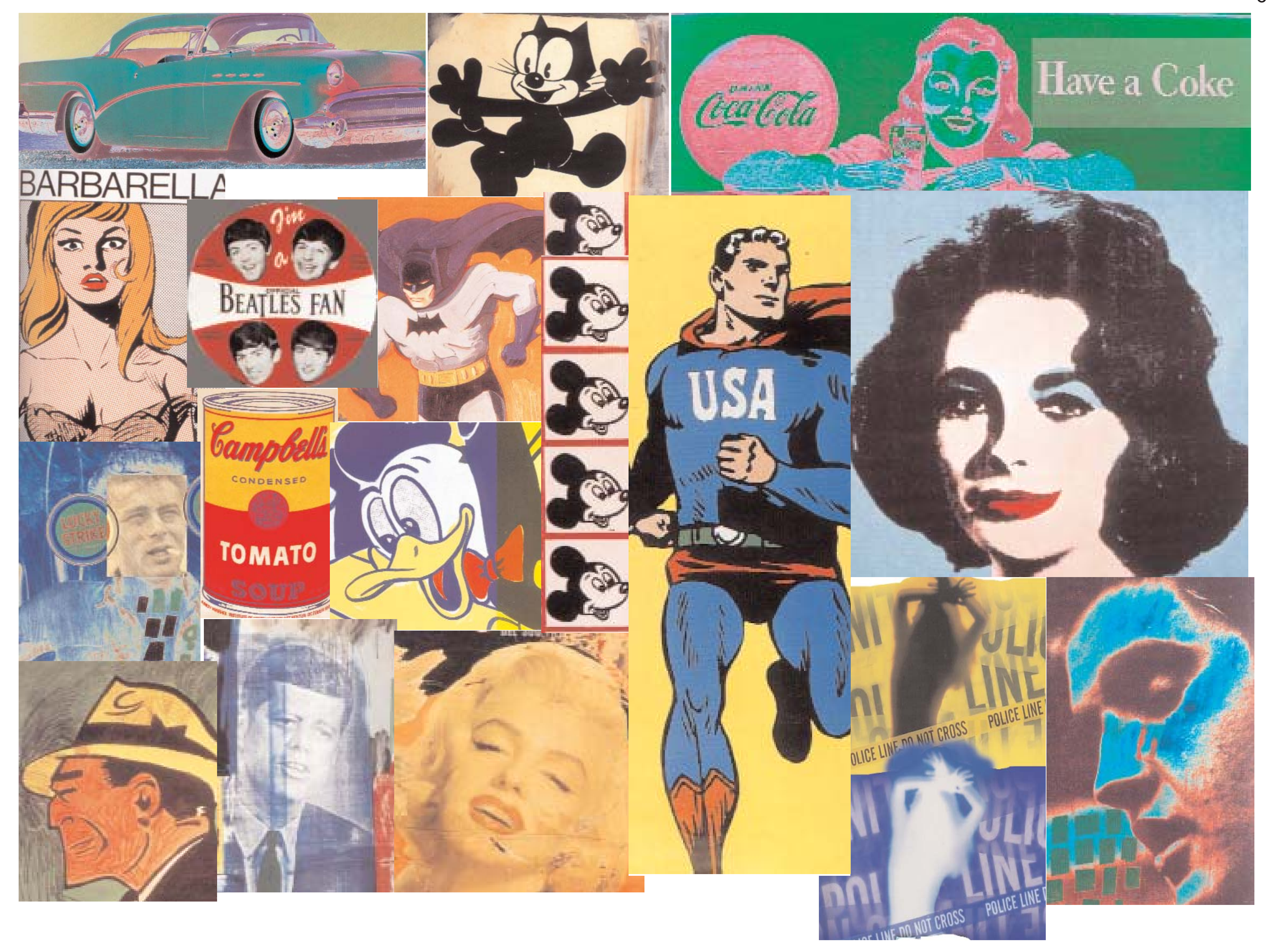
L'univers du pop art est celui du designer publicitaire qu'il consacre comme le véritable artiste de notre époque. Il est le seul à avoir saisi que le kitsch forme un système qui adopte les idées géniales et aménage les formes de manière à créer un art/désir du consumérisme perpétuel comme art de vivre de la classe moyenne, sa "recette du bonheur. " La mode sera la stratégie du publiciste par laquelle il crée des générations d'objets faits pour être copier à des milliers d'exemplaires, l'originalité diluée dans la copie telle est la théorie du gadget. Ainsi l'image sérielle de Mona Lisa, de Jackie Kennedy, de Marilyne Monroe représente à la fois la chaîne de montage et la répétitivité du slogan publicitaire. Dans la revue *Life*, on ira jusqu'à dire que les tableaux pop c'est comme des actions de IBM en précisant que c'est le moment ou jamais d'acheter. (Sandler, Triomphe de l'art américain, tome II, p. 150)

Le réalisme soviétique fut au communisme ce que le pop art est au capitalisme soit la célébration imagologique de la technocratie machiniste et des idéologies politiques qui les sous-tendent. Par dérision, on qualifia le pop art de "réalisme capitaliste", ce qu'il fut effectivement. De l'homme nouveau nous passons à l'"homo œconomicus" comme modèle général de l'existence moderne.

"Si les communications de masse confondent harmonieusement et souvent de manière subreptice, l'art, la politique, la religion, la philosophie et le commerce, elles n'en réduisent pas moins ces domaines culturels à un dénominateur commun : la forme marchande. " (Herbert Marcuse, L'homme unidimensionnel, p.90)

Car ce qui surprend le plus c'est la rapidité avec laquelle le pop art s'est imposé - en moins d'un an - sur le marché de l'art international comme si les collectionneurs, les galeristes, les directeurs de musées, les conservateurs de collections, les conseils d'administration des grandes fondations culturelles, les éditeurs de revues spécialisées et critiques d'art avaient tous au même moment saisi la portée historique du pop art. Plusieurs en doutent et des rumeurs circulent sur une possible collusion dont le professionnel de l'art William Seitz qui remarqua fort à propos en pensant au succès instantané du pop art : " Une demande d'art d'avant-garde plus forte que l'offre…c'est tout simplement grotesque. " Plusieurs ont parlé d'un consensus des nouveaux riches envers un art qui leur ressemblait et ainsi infecter le monde de l'art des galeries du virus de la spéculation financière. Seitz, conservateur et critique se demanda même si la vie de l'art était entrain de devenir un art/business tellement l'artiste est devenu dépendant de la spéculation, de la promotion, du sensationnalisme, des opérations publicitaires et de l'insatiable appétit des mass-médias avides de découvertes dernier cri. (cité in Sandler, Triomphe de l'art américain, tome II)

Le pop art s'inscrit dans cet esthétisme du détournement tel que mise en place par les dadaïstes et les cubistes mais dans un sens opposé. En reprenant l'idée du "ready made" de Duchamp, Warhol en remplace la parodie par la glorification de l'objet de consommation comme acte politique. Car si l'objet, son logo et sa publicité font leur entrée dans le monde l'art c'est aussi pour célébrer l'apologie de l'"american way of life" et du capitalisme auxquels il adhère avec ferveur. En ce sens, le pop art ne possède aucune prétention ésotérique se voulant strictement matérialiste, vision terre-à-terre du monde observable à travers les mass-médias et la culture de masse en général. Si "le médium est le message" alors le pop art l'illustre bien car tout l'environnement contemporain que ce soient les gros titres de la presse populaire, la télévision en noir et blanc, les gros plans en technicolor du cinéma, les publicités extravagantes des produits de consom-



BARBARELLA
Have a Coke
Drink Coca-Cola
I'm a
OFFICIAL
BEATLES FAN
Campbell's
CONDENSED
TOMATO
SOUP
USA
LUCKY STRIKE
POLICE LINE
POLICE LINE DO NOT CROSS
POLICE LINE
LINE DO NOT CROSS

mation, les photographies de stars dans les magazines people, les machines à boules et juke-box des bars minables aux enseignes criardes, tout cela forme l'imagerie fourre-tout des sixties. L'angoisse existentielle post-atomique des peintres abstraits des années 50 est rayée de la carte : "Au diable la bombe" dira le peintre Indiana. Le pop art est donc une acceptation inconditionnelle du mythe américain, une approbation totale sans émotion ou sensiblerie de l'état actuel de la société avec ses détritus, sa mal bouffe, ses machines à sous et ses centres d'achat. C'est pour cela que le pop art est typiquement américain et sa promotion à l'étranger typiquement impérialiste.

Devant une simple bouteille de Coca-Cola peinte en noir et blanc sur une toile de six pieds de hauteur, l'ami de Warhol, le cinéaste Di Antonio s'esclaffa : "voilà ce que nous sommes, des sodas, des soupes en boîtes, des hamburgers, des chips, des hot dog, des cornets de crème glacée. " Cette valorisation culturelle du produit capitaliste, comme la bouteille de Coca-Cola, est accompagnée d'une surenchère publicitaire des stéréotypes. Il s'agit bien de propagande politique célébrant la victoire totale du marché. On parlera aussi d'un art de la sublimation où les images de la publicité, du star system, des icônes politiques sont retirées de leur univers précis pour être transformées en hyper-images de civilisations. Du cowboy John Wayne au rebelle James Dean en passant par Al Capone et Bonnie and Clyde, voilà le casting des héros populaires côtoyant les joueurs de baseball, les pins up et même les cosmonautes dont l'image obsessionellement multiplié comme autant de slogans publicitaires s'enfonce dans la conscience des consommateurs.

"Nous avons eu l'occasion de changer le monde et avons préféré le centre d'achat." (Stephen King)

Avec Warhol, c'est la fin de l'artiste romantique toujours à l`écart. Warhol embarque de plein pied dans le jeu social. Les travestis, les homosexuels, les drogués, les psychopathes géniaux, tout l'underground warholien de la *Factory* se retrouve officialiser par les médias en manque de stars. Warhol devient un personnage mondain au même titre que Jackie Kennedy, il a réussi ce qu'il désirait le plus : être une image de marque aussi connu, en Amérique du moins, que Coca Cola. En ce sens, Warhol est la consécration du dandysme que Baudelaire décrivait en ces termes : "C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de soi-même... " Warhol est un artiste auto-proclamé dont la mise en scène est assumée par Warhol le publiciste narcissique.

Mais plus que le produit, c'est aussi son mode de fabrication en série qui est célébré par l'œuvre de la machine. Dès le départ, Warhol "livre la marchandise" avec la série *Mort et désastre* et ses oeuvres aux titres évocateurs : *129 die in Jet* (1962), *Accident de voiture orange* (1963), *Voiture blanche en flamme* (1963), *Catastrophe d'une ambulance* (1964), *Catastrophe du samedi*. (1964) Le "pape du pop-art" veut démontrer que l'homme sera toujours source de catastrophe tant et aussi longtemps qu'il n'aura pas atteint la perfection machiniste et sa "réincarnation industrielle." (Vincent Lavoie, Bavures techniques et autres surprises collatérales ,Argument, vol 6, no1, p. 43)

Lichtenstein, quant à lui, célèbre l'imprimé et la bande dessinée autant que la machine offset et les techniques de reproduction typographique. La bouteille de coke est célébrée autant comme produit et marque de commerce que la technique d'embouteillage qui elle célèbre la répétition et la banalité du mouvement machiniste. Marilyne Monroe est célébrée comme icône préfabriquée par les médias à l'image du star système lui-même. Tous les modèles, de Marilyne au carton de savon à lessive, sont traités comme des boîtes de soupe, des marchandises. Car c'est tout cela le pop art américain : une immense célébration publicitaire (medium is the message) des vedettes-objets, des produits, marques et procédés machinistes utilisés par les nouvelles technologies au service du capitalisme. Le dollar américain, Mickey Mouse, James Dean, Liz Taylor, les boîtes de soupe Cambell's, Mao Zedong, le hot dog relish-moutarde investissent le monde de l'art et le transforment "en masse" de signes consommables et jetables comme autant d'objets et d'images élevés au rang de monuments de la modernité. Le gadget, l'inutile, l'éphémère, la banalité comme valeurs sacralisées de la vie quotidienne susceptible d'être effacée à tout moment par le big bang nucléaire, voilà tout le tragique du consumérisme qui se cache derrière la fiesta sublimatoire du pop art. C'est "l'ombre de la Grande Machine" qui transforme tout ce qu'elle touche en un grand gâchis

mécaniciste.

Les résistances éphémères.

La publicité est si envahissante qu'elle s'adapte, comme le chardon, à toutes les surfaces possibles; les étiquettes se collent aux produits, les affiches s'emparent des murs, les objets des vitrines, les logos et marques calligraphiés au néon illuminent la nuit, les slogans envahissent les ondes radios, les spots publicitaires, la télévision et les écrans d'ordinateur. Même les façades des maisons ne peuvent y échapper.

L'accumulation de commerces, d'édifices corporatifs, de sièges sociaux, de cinémas, théâtres, discothèques et cabarets, tous avec leurs enseignes lumineuses, transforme irrémédiablement le paysage urbain de jour comme de nuit. Qui dit consommation, dit déchet, détritus. Le *Nouveau réalisme* européen sera la réponse, la contre partie au pop art américain et proposera un "recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire." (Restany)

Le nouveau réalisme connaît deux périodes distinctes : avant et après 1960. Le nouveau réalisme des années cinquante marque une rupture avec l'abstraction et l'avant garde classique. L'après guerre amène un monde nouveau rempli de nouvelles formes d'expression - l'affiche, le graffiti, la bande dessinée, la publicité - garant d'une nouvelle réalité socio-économique appelée société de consommation de masse de laquelle on doit extirper les objets comme fragments de réalité. Comme un ethnologue de la contemporanéité, l'artiste s'intéresse à nouveau au réel et à ses composantes les plus ordinaires comme les enseignes lumineuses, les vitrines des magasins, les gadgets, les magazines "people", les voitures et autres objets quotidiens de la consommation courante. Ce prélèvement d'objets allié à la réplique sérielle de la mécanisation vont alimenter la pratique des techniques de collage et d'assemblage et leurs extensions les plus diverses comme autant de détournement ludiques. L'objet banal est placé au cœur de l'art et devient l'idole du pop art comme nous l'avons vu.

Après 1960, le nouveau réalisme effectue un retournement extraordinaire pour devenir véritablement critique envers cette consommation effrénée d'objets. Tout un mode descriptif se met en place : Nouveau Roman, Nouvelle Vague cinématographique, Nouveau Réalisme, tous en réaction aux nouvelles grilles d'analyses apportées par la société de consommation.

Les années 1960-70 voient aussi arriver dans le monde du travail une nouvelle classe de salarié issue du boum de diplômés universitaires de l'après-guerre. Cette classe a ceci de particulier qu'elle s'introduit dans les entreprises à des postes importants sans y avoir travaillé auparavant. Avant 1960, il n'était pas rare de voir un simple machiniste monté un à un les échelons pour arriver à être le patron de compagnie. Cette nouvelle classe appelée celle du management a ceci de particulier donc qu'elle n'a aucun lien affectif ou émotif avec l'entreprise qui l'engage. Pour le manager, la compagnie est un lieu froid où la dure réalité du marché s'exprime par la recherche toujours plus accrue des marges de profit.

Les effets du marketing et du management se font sentir de plus en plus. Les classes sociales, les citoyens y sont regroupés selon leur revenu, leur sexe, leur couleur en autant de niches commerciales, de catégories qu'il faudra désormais ciblé. La société est désormais découpée en tranches de saucisson socio-économiques au détriment du concept de citoyenneté. Tout devient ciblé, l'artiste Niki de Saint Phalle l'a bien compris puisqu'elle commence à prendre pour cible les toiles de ses confrères et les détruit à coup de fusil, détruisant du même coup la notion de chef d'œuvre remplacé par la camelote pour tous adaptée à nos désirs plus qu'à nos besoins.

La jeunesse n'est plus un âge mais une idéologie exprimée par le fameux slogan de Marcuse : "l'imagination au pouvoir." Les nouveaux gourous du management ne pouvaient laisser passer pareille occasion. En quelques années, ils transformèrent le concept "jeune" en marché de la jeunesse offrant des possibilités de profits mirobolants : films, livres, musiques, vêtements et même des voitures "lookées" jeunes : *Corvette, Mustang, Camaro* sans oublier les *Harley Davidson* et *Triumph Commando.*

Très vite, les formes d'expression les plus marginales vinrent nourrir l'imagination des publicitaires, principalement les couleurs, les formes, les artéfacts, les slogans produits par les rébellions contre culturelles qui, une

fois bien récupérés, établiront à leur tour les standards du marketing moderne.

Le nouveau réalisme d'après 1960 devient plus critique envers le pop art en confrontant l'art avec cette nouvelle réalité du consumérisme au même titre que les romantiques et les idéalistes du XIXe siècles en contact direct avec les réalités sociales de l'époque. Le gaspillage, la pollution, les problèmes environnementaux deviennent leurs sujets de prédilection. Toute une génération d'artistes se met à fouiller les décharges publiques, les brocantes, les ferronneries, les chantiers de construction, les bacs à ordures des supermarchés à la recherche du nouveau matériau par excellence de l'art contemporain : le déchet.

Le nouveau réalisme d'après 1960, c'est l'art de la colère exprimée physiquement par la destruction des gadgets de la société de consommation : c'est la "structure formelle des objets détruits dans les colères qui détermine l'esthétique de l'oeuvre..." (Arman) Des pianos, des contrebasses ou mobilier Henri II seront détruits à coup de masse et les fragments exposés sur des panneaux préparés à cette fin. À la destruction suivra la période *Accumulation* où des grandes quantités d'objets identiques ou de détritus seront fondus dans le plexiglass à l'image des dépotoirs; la plus célèbre étant *Long Term Parking* exposée sur les terrains de la Fondation Cartier, oeuvre composée de soixante carcasses de voitures empilées dans une gangue de béton. L'artiste Raymond Hains, quant à lui, prolongera la notion d'objet détourné dans la lacération de panneaux d'affichage et Christo, imitant les caissières des grandes surfaces, commencent à emballer des objets grandeur nature.

Nouvel esthétisme d'expression du réel, la ferraille compressée, les ordures accumulées, les affiches publicitaires lacérées, les empaquetages d'objets sont autant de discours sociologiques sur notre rapport aux gadgets et autres objets de consommation et du gaspillage éhonté des ressources. En nous restituant ces objets utilisés, salis que nous avons jeté, l'artiste nous confronte à la vie. Ces oeuvres comme des pièces à conviction dressent le bilan de nos actes civiques de pollution et nous assignent à comparaître. La preuve est accablante.

Cette remise en question de l'american way of life est typique des mouvements contre culturels naissants principalement de la beat generation et du mouvement hippie. Kerouac, Burroughs et Ginsberg revendiquent la marginalité, l'auto-exclusion envers une société qui découvre l'ampleur des désastres de la ségrégation, de l'injustice sociale et de la douleur morale de centaines de milliers d'exclus.

Une idéologie d'opposition sans nuances aux sociétés établies, s'installe mais cette fois-ci le dialogue n'est pas recherché. Ces rebelles par instinct de survie gardaient un silence de plomb, se protégeaient dans des blousons de cuir noir clouté et comme des pèlerins hérétiques sillonnaient les routes de l'Amérique. Puisque la ville porte le sceau de Caïn, celui du malheur, autant la fuir. La vie est dans l'errance renouvelant ainsi le pacte immémorial du coureur des bois, puis du cowboy, puis du hobo, puis du "clochard céleste" avec la liberté. Et ils sont de plus en plus nombreux sur la route : jazzman noirs, artistes errants, travailleurs immigrés, chômeurs, ex-détenus ou carrément en cavale, paysans ruinés et autres déracinés de la terre. Ces "réfugiés de la civilisation" (Parkes) exprimaient le désarroi de l'homme noble, du soldat meurtri, du travailleur honnête qui ne parviennent plus à survivre dans un monde dominé par la loi inhumaine de l'argent, des amitiés trahis et amours déçus.

Les blousons noirs, les "rockers", se recrutaient principalement chez les soldats hantés de souvenirs cruels et de désillusions profondes en l'avenir de l'homme qui revenaient de la deuxième guerre, recrutement qui s'accentue principalement après la guerre de Corée. (Il en fut de même pour les dadaïstes après la première guerre mondiale). À l'attirance pour la spiritualité orientale tournée vers le pacifisme et l'amour universel des artistes et poètes beatnik, ils répondaient par l'occultisme, le culte de Satan, le paganisme nordique et l'apologie quasi rituelle des scènes sanglantes et la dépravation marquant ainsi sa filiation avec les cultes germano-celtiques de l'Antiquité. Mais contrairement à eux, le rocker des années 50 n'exprime plus aucun souhait, n'a aucune mission idéologique, n'appartient à aucune cause autre que celle de tirer son épingle du jeu et de fuir la masse ravalée au rang de bêtes ruminantes engluées dans la consommation. Cette jeunesse post-atomique avançait à tâton dans un monde où ils ne savaient plus vivre. Comment exprimer des sentiments humains en face d'un pouvoir inhumain et même monstrueux ?

Bien avant l'apparition du mot *beatnik*, Norman Mailer, dans son essai *Le Nègre blanc* (White Negro), les appela des *hipsters* i.e des criminels, des psychopathes, des dépravés pour qui la violence, le vol, la débauche constituent le seul mode possible d'expression personnelle. À l'ombre de l'apocalypse atomique, le hipster n'attend rien de la société pour déterminer ce qui est bon pour lui. Ils ont connu la guerre et sont dorénavant convaincus que les détenteurs du pouvoir sont devenus fous et que, sous leur égide, la société doit fatalement se détruire d'elle-même dans la souffrance et le désespoir absolu. La seule façon de s'en sortir est de se dissocier du genre humain et de devenir "invisible". (Gerald Nicosia, Memory Babe, p.222)

Ils se mettent alors à vivre dans les quartiers pauvres ou en marge des grandes villes sur des terrains vagues squattés d'où apparaissent des constructions plus hétéroclites les unes que les autres. Peu scolarisés, ils refusent de travailler comme les êtres anonymes des usines, les employés de bureau, les caissières de supermarchés qui végètent dans une existence routinière surveillée, obéissant comme des machines aux ordres de la direction.

L'Équipée Sauvage (The Wild One), film culte des fifties, sort aux USA en 1953 et révèle à l'Amérique puritaine le potentiel maléfique d'une jeunesse dévoyée. La bande de Lee Marvin et de Marlon Brando fonçant sur les petites routes californiennes marqua à jamais la conscience des plus jeunes et créa la mythologie du biker sur sa Harley Davidson. James Dean dans *La fureur de vivre* (Rebel Without a Cause) viendra compléter la sainte trinité sauvage des blousons noirs.

Le nihilisme de la fin des années 50, mais aussi la volonté de redécouvrir une nature dénuée de contrainte culturelle et sociale, le penchant sauvage, plus agressif, illustrée par "Born to be wild", associés au goût pour l'occultisme et pour le satanisme (Hells Angels, Satan's Choice), se traduiront donc par la suite par un passage du "sauvage" à la "sauvagerie" incarné par le "heavy metal" des skinhead néo-fascistes et le "grunge" des punks nihilistes. Les allusions entre le phénomène des blousons noirs de l'après deuxième guerre et celui des dadaïstes faisant suite au carnage de la première guerre mondiale sont adéquates. Le néo-dadaïsme/nihilisme des hipsters recèle le même refus de la culture. Tout un contraste avec le mouvement pacifiste, halluciné, imprégné de mysticisme oriental qui se développa parallèlement sur les campus américains envahis par le milieu petit bourgeois qui, pour la première fois, accède à l'université dont Ginsberg et Kerouac faisaient partie.

Kerouac en avait contre *Le nègre blanc* et autres écrits de Normand Mailer publiés dans le *Village Voice* où il associait le hipster délinquant juvénile, anti-héros barbare et violent à la beat generation. Kerouac s'opposa énergiquement à la description des hipsters faite par Mailer et forcément, chercha un mot nouveau pour exprimer une réalité toute autre vécue par ces nouveaux marginaux cultivés; ce sera "beat" et par dérision, un journaliste inspiré par le spoutnik russe, nomma ces jeunes rebelles des "beatniks" parce qu'aussi "décrochés" que le premier engin spatial à quitter la terre. (Memory Babe, p.595) Or le sens premier de "beat" tel que Kerouac l'entend pour la première fois de la bouche même des Noirs dans le Sud des États-Unis veut dire "vaincu", "écrasé." Par la suite les allusions à la béatitude religieuse et au beat i.e au rythme syncopé du be-bop viendront compléter la panoplie des influences. Pour Kerouac, la beat generation représentait la quintessence de la sainteté pour des êtres - des anges - qui souffraient dans un monde dont la dégradation ne faisait que s'accentuer. Il s'empressa de répondre à Mailer par des articles dans les journaux et revues, que les enfants beat ne sont pas des hipsters voyous mais des êtres respectueux de la vie comme Saint-François d'Assise et représentent une génération fondamentalement religieuse : " On était tous des anges, on savait tous que l'on laissait derrière nous le désordre et l'absurdité…" (Jack Kerouac, Sur la route, p.189 cité in Jean-Marie Rouss, Jack Kerouac le clochard céleste)

Soudain la vie veut sortir de sa gangue qui l'empêchait de respirer. Les arts tels que pratiqués dans l'Occident industrialisé s'étaient eux-mêmes coupés de l'expérience de la vie quotidienne, uniquement centrés sur la production d'un esthétisme sclérosant associé au phénomène kitsch. Au delà de la production artistique, "l'art total" (Kaprow) se devait de se réintégrer dans les processus de la vie quotidienne. Pour ce faire, l'artiste se doit d'observer, interpréter et transcrire les faits, gestes et événements pour faire des œuvres avec la vie, dans la vie. La vie est dynamique. Si l'on y regarde de près, on s'aperçoit que le dénominateur commun qui réunit hipsters et beatniks s'appelle l'urgence de vivre qui se traduit par le mouve-

ment (les éclaboussures de Pollock), la vitesse (la prose spontanée de Kerouac), le rythme syncopée (le be-bop de Charlie Parker). L'art des cimaises se transforme en expérience participative, à la fois communion et communication. L'art des avant gardes doit se dissoudre dans la vie et se traduire en expérience qui invite à vivre, à prendre la route, rencontrer l'autre, retrouver sa sensibilité poétique. Bien sûr, les forces d'inertie (famille, religion, État) vont tenter par tous les moyens d'endiguer ce flux de vitalité existentielle. Ceux qui résistèrent formèrent ce que l'on a appelé la contre-culture.

Manifestement une autre Renaissance s'annonce pour sortir de la grande noirceur. Une nouvelle génération sentit le "besoin qu'on lui dise que le combat réel n'est pas le combat politique mais qu'il consiste à en finir avec la politique. En effet, la faillite des idéologies politiques a propagé un immense raz-de-marée anti-intellectuel; la raison est mise au banc des accusés. Déconsidérées au même titre que des superstitions, les religions traditionnelles comme les idéologies ont surtout le désavantage de la lenteur.

De la politique à la poésie..."La poésie, l'art, l'imagination, l'esprit créateur sont la vie elle-même, le véritable pouvoir révolutionnaire capable de changer le monde. (...) Tout n'est que métaphore : il n'y a que la poésie". (Norman Brown, Le corps de l'amour)

Ce texte de Brown a des airs de "refus global". Les oiseaux migrateurs, êtres hallucinés de mysticisme en migration vers l'Amérique, trouvèrent à nouveau un terrain propice à la nidification et à l'éclosion d'un néo-primitivisme salvateur. Se voulant non-conformes, ils seront contre-culturels, tel est le nouveau "beat"

Inspiré par Goethe et les wandervogel allemands précise-t-il lui-même, Jack *Le Canuk* Kerouac, reprend à son compte la tradition romantique d'aspiration à l'infini. Après avoir écrit sur sa jeunesse d'avant-guerre, Jack va maintenant se mettre à la recherche de l'Amérique contemporaine. C'est sur les routes de rails et de d'asphalte qu'il espère trouver le "satori" où les souffrances existentielles se transforment en joie de vivre. L'essence de l'Amérique est dans la conquête du territoire et non dans la sédentarité banlieusarde de l'american way of life. Il espère intimement participer à l'effondrement des fantasmes oiseux de la *middle class* des bien-pensants.

Comme Balzac, Kérouac entreprend l'étude de la société américaine urbaine, observant la "grande ville en proie au mal" : gangsters, prostituées, drogués, psychopathes, rien ni personne n'échappait à son étude. Tous les bars de *Times Square* se présentaient comme autant de sanctuaires où se déroulaient les rituels initiatiques de différentes sectes gnostiques aux pouvoirs mystérieux que l'homme moyen ne peut pas apprécier. De plus en plus, il s'aperçoit et décrit les puissantes névroses qui accablent le peuple américain. Pour Jack, cette prise de conscience lui montre quelle noirceur existentielle assombrit le destin des millions de citadins qui ont perdu les repères des valeurs primitives principalement la bonté envers toutes les créatures vivantes.

Les années 1960 furent plus sereines pour les hippies que pour les blousons noirs et marquent le retour fulgurant de Dionysos et de ses "happening" libérateurs empreint de musiques éclectiques, de danses fusionnelles, de fraternités amoureuses et solidarités pacifiques. C'est l'invasion méditerranéenne de l'Amérique par Dionysos. Comme par magie, l'artiste retrouvait l'âge d'or de la Grèce antique où l'artiste était l'intermédiaire entre l'homme et les dieux et se sentait investi d'une mission, celle de déjouer la catastrophe annoncée par les horreurs et les désastres de ce siècle, de se battre contre la capacité de la raison à se détruire elle-même. (Ribon)

"Dionysos est un hymne à la vie, Associé au monde végétal et à la vie des plantes, ses fêtes populaires suivent le calendrier agricole. Il célèbre la manifestation de la vie sous toutes ses formes : eau, le sang, le sperme : la vitalité de l'être. Mais son culte est contesté et ses adeptes parfois persécutés par les théologiens classiques fidèles aux dieux de l'Olympe. Dionysos dérange, car il remet en question tout un système de valeurs, l'orthodoxie d'une expérience religieuse basée sur l'absolu. Avec Dionysos, on chantait, on buvait le vin béni, on se promenait, se maquillait et narguait les "coincés" par des cortèges de phallus géants où l'on se déguisait en animaux. Les femmes, habillées de fourrures de faon, têtes couronnées de lierre, ceintes de serpents, quittent les maisons pour les montagnes où l'on danse aux sons des tympanons et des flûtes. On mange

de la viande crue comme avant la découverte du feu, on se gorge de sang en cela célébrant le dépassement de la condition humaine par la spontanéité des actes comme délivrance totale de la fameuse *moira*, le destin; hommes et femmes réunis dans cette fulgurante orgie déifiée. Oui, Dionysos est bel et bien dieu du théâtre et ses disciples acteurs de leur propre vie. L'euphorie et l'ivresse anticipaient la vie d'un au-delà orgasmique." De quoi donner envie de mourir sur-le-champ ! (Eliade, Histoire des croyances et des idées religieuses I)

L'art doit renouer avec le sacré et ce passage s'effectuera grâce à la résurgence des mythes intemporels et archaïques dans la modernité. Face à la domination politique et technicienne des totalitarismes, des artistes envisagent à nouveau le recours au primitif axé sur la spontanéité comme moyen de sabrer la culture occidentale rationaliste.

"Le primitif était un homme intégré dont la pensée était centrée sur l'univers dans sa totalité.(...) Créateur de mythes, de phantasmes et de symboles, il avait tout du véritable artiste, tous les objets qu'il créait étaient de véritables oeuvres. Il savait faire la fête...il s'agissait d'entrer en extase et de retrouver l'état paradisiaque du temps fabuleux des commencements." (Maurice Demers et André Moreau, Québec Underground, t.III, p.88)

Le mouvement néo-primitivisme tenta de prélever les références dans le passé à partir desquelles il serait possible de bâtir l'avenir. En effet, chaque époque cherche à réactualiser le connu antérieur dans sa spécificité culturelle et technique nouvellement acquise. L'art brut (Dubuffet) délivré de toutes conventions tenta de renouer avec la fraîcheur du graffiti d'enfants tandis que l'art Cobra, synthèse entre surréalisme, primitivisme et abstraction mettra à jour un bestiaire primitif de monstres et de masques dadaïstes. Cette sympathie pour ne pas dire admiration pour la tradition des peuples "barbares" de cette terre, la contre culture en sera le terreau : orientalisme pour le beatnik et chamanisme pour le hippie.

Artistiquement parlant, il s'agit de métamorphoser les simples impulsions naturelles de l'être en improvisations artistiques : l'acte créateur doit être spontané comme la respiration. Écriture automatique à la Ginsberg et "cutt off" à la Burroughs, roman écrit d'un seul jet comme *On the Road* par Jack Kerouac, free jazz à la Charlie Parker, peinture gestuelle sans retouche à la Jackson Pollock, tout concourt à célébrer le "ici et maintenant" de notre passage sur terre. La vie est un "happening" et la littérature est le médium idéal d'expression. Les quatre évangiles, les quatre textes fondateurs de la contre-culture seront *Howl* de Allen Ginsberg, *Sur la route* de Jack Kerouac, le *Festin nu* de William Burroughs et *Joyeuse Cosmologie* de Alan Watts ou *Les Portes de la perception* de Aldous Huxley, c'est selon.

On assiste alors à l'éclosion d'un mysticisme de l'immanence qui s'inscrit dans l'horizontalité de la vie terrestre et non plus dans la verticalité de la transcendance. Une immanence donc qui s'exprime par l'extase du corps, l'osmose avec la nature, le cycle de la vie et de la mort vécue au quotidien; autant de voies qui conduisent au satori, à l'illumination ici-bas. L'art psychédélique est foncièrement néo-primitif carrément dionysiaque aux couleurs de l'arc-en-ciel lancés sur la toile par le peintre/chaman.

L'idée de l'artiste chaman sera un thème récurrent de l'art des décennies 1950,1960 et 1970 et servira de terreau nourricier à toute la contre-culture occidentale de la "beat generation" et du mouvement hippie. Il en sera ainsi par la suite du mouvement Hip Hop, sorte d'exorcisme poético-musical s'apparentant aux pratiques des griots africains sur fond de tam-tam et de danses extatiques.

"L'art des avant-gardes s'en affranchit (de la peinture) pour ne plus distinguer de champ réservé de l'art mais affirmer au contraire, à l'instar de Joseph Beuys (1921-1986), que l'art et la vie ne font qu'un. Marqué par une expérience personnelle de " résurrection ", Beuys proposa une nouvelle perception de l'art comme " réconciliation " et " thérapeutique ". Il se vit lui-même comme un chaman et s'attachera, au cours de ses réalisations, à de nombreux éléments du symbolisme chrétien, repris par la tradition anthroposophique à laquelle il adhère. Ainsi, notamment, la figure du Christ, capable de soigner l'humanité parce qu'il a souffert avec elle et pour elle. *La Crucifixion* (1962-63, Stuttgart) se veut, par le biais de bouts de bois liés de corde avec deux bouteilles blanches et une croix peinte en rouge sur un morceau de journal, en résonance avec le thème du Christ exposant ses blessures aux yeux de tous pour sauver l'humanité. De même, dans ses " performances ", il reprend des gestes christiques comme le lavement des

pieds, affirmant ainsi que le respect du prochain est une des clefs de la guérison de la société." (Isabelle Saint-Martin, Figures du religieux dans l'art contemporain)

L'art et la littérature hallucinés cherchèrent alors à prélever les références dans le passé à partir desquelles il serait possible de bâtir l'avenir. L'art doit renouer avec le sacré et ce passage s'effectuera grâce à la résurgence des mythes intemporels et archaïques dans la modernité. Car seuls les mythes sont capables de construire le pont entre le particulier et l'universel. Seuls les mythes demeurent, de là leur immortalité. Il s'agit ni plus ni moins que de "ré-enchanter le monde".

"Grandeur des mythes. Ils persistent alors que tant de constructions mentales s'effacent. Ils ont la vie plus durable que bien des événements historiques." (André Masson, Toute la mémoire du monde)

Ce mysticisme épique passe par un règlement de compte implacable contre les futilités et la repoussante avarice d'une société banalisée dans le conformisme mercantile de l'"american way of life." Devant les résistances inévitables et réactionnaires d'une certaine intelligentsia engluée dans des religions qu'elle ne respecte même plus, le beatnik amorce une parade spirituelle, une contre-attaque qui vient de l'Orient : le bouddhisme-zen.

Les préceptes zénistes que l'on découvre, on pense ici à *Psychothérapie en Orient et en Occident* de Alan Watts, correspondent parfaitement à l'état d'esprit de l'époque et se répandent comme une traînée de poudre dans les campus universitaires en premier, dans les bandes beatniks par la suite : l'illumination spontanée appartient à celui qui ne veut rien et qui jouit de tout. Parole zen que Bob Dylan traduira ainsi "When you got nothing, you got nothing to loose."

Il est indéniable que le bouddhisme-zen n'a jamais pris racine en Occident comme religion mais s'est avéré une philosophie importante où les jeunes ont trouvé ce dont ils avaient besoin c'est-à-dire l'amoralisme spirituelle du haschisch et la fantaisie sexuelle de l'Orient tantrique aux parfums épicés du *Kama-Sutra* indien pour exprimer leur rébellion contre une société qui a violenté les êtres (on affirme que le XXe siècle fut le siècle le plus barbare de l'humanité) et mécanisé son environnement au nom du progrès.

Bien avant son aspect social, la libération sexuelle, à l'origine (ne vous y trompez pas, nous parlons toujours des années 1950), est éminament spirituelle comme un rituel naturel de l'extase personnelle. La révolution sexuelle des années 1960-1970, pré-sida, fut marquée du sceau de l'hédonisme, le kama-sutra indien remplaçant le *livre rouge* de Mao. Des livres comme *La révolution sexuelle* de Wilheim Reich eurent un succès retentissant. Il ne faisait plus aucun doute que le monde allait changer, là tout de suite. D'ailleurs, Reich y alla d'une analyse des plus radicales lorsqu'il affirma que "le refoulement sexuel produit l'obéissance donc l'inhibition de la révolte". Faire l'amour, se désinhiber, se défouler devenait une tâche révolutionnaire de lutte contre l'oppression politique. Les biens pensants conservateurs de l'époque, qui crièrent à l'hérésie, avaient bien raison.

"Des hérétiques Souabe, au XIIIe siècle, jusqu'aux Ranters du XVIIe, le même point de vue ne cesse d'être exprimé : pour les subtils en esprit, les rapports sexuels ne sauraient en aucun cas constituer un péché. (...) Certains adeptes attribuaient une valeur transcendante, quasi-mystique, à l'acte sexuel lui-même quand il était accompli par leurs pareils. Les *Homines intelligentiae* appelaient l'acte le délice du Paradis, et encore l'acclivité (terme employé pour décrire l'ascension vers l'extase mystique); et les "Amis par le Sang" de Thuringe le considérait, en 1550, comme un sacrement, la "Christerie". (...) Comme le disait le Ranter Clarkson : " Tant que tu n'as pas accompli ce prétendu péché, tu n'es pas délivré de la puissance du péché." (Cohn, Les fanatiques de l'Apocalypse, p.192)

L'énergie sexuelle refoulée depuis des générations sinon des siècles explosa avec une telle soudaineté que l'onde de choc atteignit rapidement toutes les couches sociales laissant pantois toutes ripostes des mouvements religieux et laïcs réactionnaires. L'amour, pas seulement physique mais révolutionnaire, aura rendez-vous avec l'histoire jusqu'à l'apparition du sida dans les années 1980 qui a été, pour les conservateurs, un véritable don du ciel et marqua le retour des entraves à l'amour charnel.

L'underground beat et psychédélique gobe tout ce qui est expérimental. Sa

capacité d'absorption est inouïe; musique, peinture, poésie, danse, littérature, BD, tout ce qui exprime une opposition au système est consommé avidement. La contre culture c'est comme le L.S.D., un signe de reconnaissance. Cela veut dire que l'on connaît l'extase provoquée artificiellement par le haschisch, le peyotl, la psylocybine, le fameux champignon magique, "la chair des dieux", que Carlos Castanedas consomma selon les directives de son sorcier yaqui.

Il s'agissait de renouer encore une fois avec les pratiques immémoriales des visionnaires mystiques archaïques et l'usage des "poudres de rêves" pour ouvrir les "portes de la perception" mais, cette fois-ci, sous l'égide de la science. Dès 1900, William James, père fondateur du pragmatisme américain et de la psychologie du comportement axa ses recherches vers les pouvoirs non-intellectuels qu'il avait découvert lors de ses expériences personnelles en matière de narcotiques. Il déclara alors avec enthousiasme dans son étude sur *Les Formes diverses d'expérience religieuse* :

"...notre conscience normale, dite conscience rationnelle, n'est qu'une forme particulière de conscience, autour de laquelle, séparée d'elle par les voiles les plus minces, il existe des formes potentielles de conscience entièrement différentes (...) Aucune vue de l'univers dans sa totalité, ne peut être complète si elle laisse de côté ces autres formes de conscience (...)".

Cinquante ans plus tard, Aldous Huxley et Alan Watts, inspirés par cette affirmation, entreprirent des recherches qui eurent une influence sociale considérable. Mais ces expériences étaient régies par un "code de conduite" bien définie comme le "set" que l'on peut traduire par la qualité de la substance absorbée et le "setting" la qualité de l'environnement où a lieu l'expérience jumelée à la présence d'un guide compétent. En tant que projet intellectuel de recherches empiriques sur les différents états de conscience, de telles expériences se défendaient. Mais trop de jeunes ont malheureusement confondu la recherche mystique de l'expansion de conscience à la recherche effrénée de plaisirs nouveaux, attitude fortement dénoncée par Jack Kerouac qui ne se retrouvait plus dans cette génération hip. Comme le soulignait Watts dans *Joyeuse Cosmologie* : " Au sens le plus strict, les drogues ne communiquent pas plus la sagesse que le microscope la connaissance. Tout dépend de ce que l'on veut en faire. C'est un outil, une clé qui ouvre les portes de la perception."

"Nous avons troqué l'odeur de l'encens dominical pour les effluves envoûtantes du pot"

Tel que décrit dans le journal underground *East Village Other* :

"un contingent "de sorcières, de voyants, de prophètes, de magiciens, de mystiques, de saints, de chamans, de troubadours, de poètes, de vagabonds et de fous" assiégèrent le Pentagone pour faire la "révolution mystique". Des chamans blancs à cheveux longs entreprirent de chanter des incantations dans le but d'exorciser le Pentagone des esprits belliqueux qui l'habitaient et des danses ritualisées et codées de signes ésotériques devaient fournir les vibrations cosmiques susceptibles de faire écrouler le siège social de la plus grande armée du monde."

Ils n'y réussirent pas évidemment. Mais les images transmises de cette cérémonie hippie par la télé américaine galvanisèrent à tout jamais une génération en mal de sens. Bienvenue dans le monde hippie des années 1960.

Marx, Lénine, Mao, Krishna et Lao-Tseu venaient de céder la place au chamanisme visionnaire de la révolution psychotrope. Contrairement aux beatniks qui sont ordinairement plus individualistes, les hippies sont communautaires et friands des mouvements de foule, des manifestations de masse.

San Francisco devient la ville de l'hédonisme hip; le campus universitaire de Berkeley, le siège social de la contre culture et le quartier Haight Ashbury, son lieu de culte. *L'Oracle*, premier journal hip, sera à la fois le père et la mère spirituelle de la presse underground internationale. Tom Wolf et Hunter S. Thompson introduiront un nouveau style journalistique avec la couverture des "acid test party" avec les musiciens du *Grateful Dead* pour le premier et le journalisme d'enquête pour le second avec son incursion dans le monde des *Hell Angels*.

Les hippies rejetaient toute idée de mouvement politique, de structure hiérarchique. Il s'agit bien plus d'actualiser une philosophie, une manière de voir le monde diamétralement opposée à la culture de domination occidentale, du succès matériel au détriment du partage. Friands de spiritualité, les hippies aiment le cosmopolitisme et le pacifisme de "Jésus superstar" mais détestent les églises et chapelles de toutes confessionnalités. Tolkien avec son *Seigneur des anneaux*, Hesse avec *Le loup des steppes* qui donnera son nom au groupe canadien *Steppenwolf*, Kesey avec *Vol au-dessus d'un nid de coucou* sans oublier Philip K. Dick, l'écrivain halluciné de la science-fiction, trônaient au palmarès des auteurs sanctifiés.

La musique des années 1960 et 1970 sera au mouvement hippie ce que la littérature fut à la "beat generation", son médium privilégié d'expression artistique fort bien épaulé par les arts graphiques des pochettes de disques et affiches des concerts et des festivals formant l'iconographie du "magical mystery tour".







Les "protest songs" du folk américain côtoient le rock, le blues, le jazz, tous se présentent comme autant de messages universellement compris qui donnent corps aux idées d'amour, de paix et d'harmonie mystique des druides de la contre culture. La musique s'électrifie. Fuzz, pédale wah-wah, reverb, les techniciens du son sous l'acide font des prouesses d'ingéniosité pour bricoler et rendre accessible au plus grand nombre les "good vibrations" de l'âme dans le but de contrer les distorsions néfastes de ceux qui ne sont pas au diapason. Des millénaires de pratiques politiques, idéologiques et religieuses loin de tendre vers la justice sociale nous laissent en héritage une technocratie thermonucléaire. L'urgence est manifeste et nous avons plus le temps d'attendre le messie, l'éden prolétaire ou capitaliste. Il ne s'agit plus de sauver la nation par la puissance guerrière ou la gloire idéologique, au contraire, ce sont ces dernières qui détruisent la nation, le monde.

Grâce aux chansons folk de Bob Dylan, de Joan Baez eux-mêmes inspirés par les patriarches Woody Guthrie et Pete Seeger, la musique rock avait rendez-vous avec le texte. "Les mots comptaient autant que la mélodie." (Nick Cohn) Mais attention, pas n'importe quel mots, pas n'importe quelle poésie. Des textes nouveaux, allumés, inspirés avec des mots hallucinés. "We want the world and we want it now" hurlent les *Doors* et leur supplique se propagea en écho dans le monde entier.

Aux bouddhisme-zen asiatique et gourou des Indes de la "beat generation" viennent se joindre l'indien d'Amérique, l'aborigène d'Australie et les sorciers mexicains, tous en parfaite harmonie avec la Terre-Mère. Sans oublier les féministes qui, dès 1960, "forcent" la *Food and Drug Administration* à approuver la prescription médicale de la pilule anticonceptionnelle. Pacifisme, cosmopolitisme, féminisme et écologie sont au centre de cette révolution que l'on nommera psychédélique, " ce qui révèle l'âme" d'après l'étymologie grecque. Et bien sûr, les artistes beatniks, hippies, créèrent, eux, la symbolique des signes patents nécessaires à toute esthétique révolutionnaire de la rupture.

Le psychédélisme et tous les autres mouvements de jeunesse à la suite des wandervogel romantiques, ne peuvent être compris sans référence à la religion. La jeunesse occidentale, principalement chrétienne, ne peut faire abstraction de l'éducation reçue. C'est justement cette contestation des courants doctrinaux établis qui donne aux hippies cette allure de "déjà vu" lors des mouvements hérétiques du Moyen Âge. On peut comprendre toutes ces mouvements psychédéliques, ésotériques, mystiques, féministes et autres activismes comme autant de tentatives de réinsertion des valeurs de l'anima dans une société sclérosée obéissant aux seules valeurs de l'animus. Comme aux temps du christianisme primitif, les hippies, à l'image des Apôtres, se faisaient les missionnaires de la théologie de la bohème et du nomadisme cosmopolite comme seule mode de vie susceptible, athée ou non, de favoriser l'avènement du "millenium" promis et d'injecter un peu d'amour dans une société contrôlée par la *National Rifle Association*, le puissant lobby des armes à feu. Comme certaines sectes hérétiques du Moyen Âge pour qui les Évangiles du *Nouveau Testament*

étaient garantes de justice sociale, toute une jeunesse a embrassé le mouvement hippie avec la même détermination que Jésus a dû acquérir pour exercer son apostolat i.e. avec la foi en une humanité meilleure croyant que son sacrifice puisse contribuer à la Rédemption du monde.

Non plus une révolution politique restreinte à une communauté comme celle de Cuba, par exemple mais bien une révolution universellement "messianique" dans le sens de renouveau spirituel où les "langues de feu" divinement hallucinogènes viendront sanctifier l'essence poétique de chaque habitant du "village global."

Seule une expansion de la conscience sauvera le genre humain. Une nouvelle magie doit venir ouvrir et vivifier l'esprit ; tout est en place pour accueillir l'expérience psychédélique de "la politique de l'extase." Présentée comme paroles bibliques, *La politique de l'extase* de Timothy Leary est le discours underground de la clandestinité, seul apte à changer le cours de l'histoire. Le L.S.D. devint l'hostie du nouveau sacrement eucharistique de la contre culture.

"L'expérience psychédélique est le moyen d'entendre la musique du grand chant de Dieu...Le L.S.D. est le sacrement qui vous mettra en contact avec l'antique sagesse, vieille de deux millions d'années, qui est en vous...Le L.S.D. permet d'atteindre l'étape suivante qui est l'éternité évolutive, la réincarnation de ce que nous avons toujours porté en nous". (Les Alchimistes de l'esprit présentée par la B.B.C (1967)

Cependant, l'histoire des religions nous le prouve : tout mouvement spirituel connaît ses charlatans, ses Judas. Dès 1958, Alan Watts, le grand orientaliste de la béat génération, visionnaire sans être gourou, mit en garde ses amis beatniks contre le "faux intellectuel d'avant-garde en quête de sensations fortes, utilisant le jargon du zen et du jazz pour justifier un détachement de la société qui ne serait qu'une banale et cynique exploitation des autres."

Des "dealers" peu scrupuleux trafiquèrent les produits, des chimistes "du dimanche" mirent sur le marché des amphétamines, des tranquillisants, des excitants. De "hight and down" les hippies commencèrent à vaciller. Les overdoses d'héroïne se multiplièrent. Cette renaissance spirituelle de l'ère post-chrétienne, mélange de zen, d'amour, de L.S.D., surtout de haschich et marijuana, s'est rapidement transformée en une anarchie de religiosité célébrant l'ère du Verseau et ses produits exotiques; les marchands du temple rôdaient.

L'opposition à la guerre du Vietnam fait boule de neige. L'air de l'Amérique devient sulfureux. Les gaz lacrymogènes envahissent de plus en plus les campus américains. Cassius Clay, le grand boxeur noir, se convertit à l'islam et devient Muhammad Ali. Celui-ci, en refusant le service militaire, devient l'objecteur de conscience le plus médiatisé de l'histoire des États-Unis entraînant à sa suite des milliers de déserteurs, toutes races confondues dont plusieurs se réfugièrent au Canada. Bénéficiant d'une Cour suprême clémente à leur endroit, les demandes d'extradition vers les USA furent rejetées.

La contestation grandit et gagne les ghettos noirs depuis la mort de Malcom X, le leader de la gauche afro-américaine. Des émeutes insurrectionnelles éclatent dans les communautés afro-américaines, partout aux États-Unis. Un demi-million de conscrits, principalement des noirs, se retrouvent dans les jungles du Vietnam. Tous convergent également par centaines de milliers sur les marches du Capitole à Washington pour clamer haut et fort et tout en couleurs leur dénonciation en règle de la guerre au Vietnam. Plus la contestation grandit, plus la musique se radicalise. À la douceur du folk des "protest songs" à la Dylan se substituent des sons stridents à la Hendrix comme des bombes qui tombent sur des pauvres gens criants leur désarroi.

Se réclamant de Malcom X, les *Black Panthers* adoptent la stratégie de l'autodéfense armée pour opposer un pouvoir noir au pouvoir blanc et deviennent l'armée de la population noire. Dès 1960, des musiciens comme Mingus, Roach, Coleman, Hawkins décidèrent de se détacher de l'image trop rassurante du jazz que tente de récupérer l'élite blanche et fondent le contre-festival de *Newport Rebels* avec une contre-programmation audacieuse qui réaffirme que le jazz "est d'abord et avant tout une musique de rébellion, en lutte contre tous les stéréotypes réactionnaires et toutes les formes d'oppressions raciales, en résonance directe avec la poli-

tisation croissante des mouvements noirs". (Jousse) Cette même année, Ornette Coleman enregistre une pièce complètement improvisée intitulée Free Jazz et marqua ainsi le grand mouvement de réappropriation du jazz par la communauté noire. Le free jazz est dorénavant partie prenante de toutes manifestations contre l'exploitation des Noirs par le Blanc capitaliste.

"Say it Loud, I'm Black and I'm Proud" (James Brown)

Le jazz explose littéralement, soulevée par la force incroyable de la révolte. Avec le contrebassiste Charles Mingus comme prophète, une nouvelle génération de musiciens noirs redéfinit les standards du jazz en y introduisant les tensions raciales de la société américaine; le jazz de combat est né.

De tous les activistes noirs, autres que les *Black Panthers* et Malcom X, la plus connue est sans aucun doute Angela Davis. Professeure de philosophie à UCLA, Californie, Angela Davis est arrêtée sous ordre du gouverneur Reagan pour complicité dans des actes terroristes. Partout dans le monde des comités de soutien se forment. "Free Angela Davis." Sa tête afro avec cheveux crépus en boule, portant veste de cuir noir, pantalon et béret noirs propulse son visage à la une des médias du monde entier et devient l'icône féminine, la "madone noire" de la révolution au côté de Che Guevara. En 1972, après treize semaines de procès, elle a été libérée et le tribunal a dû reconnaître que toutes les preuves à charge contre elle ont été fabriquées.

FREE MALCOM X
FREE ANGELA DAVIS
FREE JAZZ

Une légende urbaine pour ne pas dire internationale depuis que la presse du monde en a publicisée de le titre gratifie l'été 1967 du titre ronflant de " summer of love ". Belle foutaise ! Dès le printemps, une première vague d'incidents provoqua manifestations et incendies dans une dizaine de grandes villes. La première émeute d'importance éclate début juillet à Roxbury, quartier noir de Boston. Des femmes sans ressources manifestent au bureau des Affaires sociales pour de meilleures allocations. Elles s'enferment avec les employés dans le bâtiment. Les policiers veulent les déloger. Une rumeur se répand voulant que des mères de famille ont été brutalisées. De partout accourt de petits groupes prêts à en découdre avec les forces de l'ordre. Une foule se rassemble devant l'immeuble formant un écran protecteur. La police charge avec des bombes lacrymogènes. Presque immédiatement des pierres et bouteilles de verres pleuvent sur les policiers qui ripostent matraque à la main. La foule s'éparpille en petits groupes, des vitrines volent en éclats, aux pillages succèdent les incendies. *Burn Baby Burn* chante les insurgés et deviendra le véritable slogan de l'été 1967.

Le 12 juillet, des policiers de Newark, ville décrite comme "un camp d'entraînement pour les pauvres", arrêtent un chauffeur de taxi pour un feu rouge grillé. Le ton monte. Il fait chaud. Une groupe se forme assistant à la scène. Les policiers inquiets tentent de disperser la foule. Des coups sont échangées. Une rumeur se répand comme un éclair voulant que la police a battu à mort un chauffeur de taxi. Suivant l'éclair, le coup de tonnerre, les pillages commencent dans cette ville où vivent deux cent mille noirs. La situation dégénère au point que mille cinq cents policiers sont envoyés en renfort mais se montrent incapable de reprendre de contrôle. Au matin, trois mille hommes de la garde nationale débarquent, les combats dureront cinq jour. Bilan officiel : vingt-sept morts, des centaines de blessés, des milliers d'arrestations et dix millions de dollars en dégâts matériels sans compter les primes d'assurance qui ont dû être versées.

Une semaine plus tard, Détroit s'embrase à la suite d'un raid de police dans une boîte de nuit fréquentés par des noirs. Et ainsi de suite. Ce fameux été de l'Amour décrété par la presse américaine aura vu des émeutes éclatées dans plus de cent villes, réparties dans trente-deux États, faisant, selon les bilans officiels, une centaine de morts, cinq mille blessés, douze mille arrestations, une centaine de millions en dégâts.

La désolation s'empare de l'Amérique. Dans le quartier de Haight-Ashbury de San-Francisco, haut lieu de la contre culture américaine, se tient une cérémonie funéraire où est décrétée "la mort du Hippie".

Quelques mois plus tard, Che Guevara tomba sous les balles de l'armée bolivienne. Le *summer of Love* de 1967 se termina par un enterrement de première classe des espoirs de toute une génération.

Le flambeau de la contestation radicale gagne du terrain à l'intérieur du pays. A la mort déclarée du mouvement hippie en 1967, succédèrent les émeutes de la convention démocrate de Chicago en août 1968 faisant plus de six cents blessés. Cet événement doit être mis en contexte. Quelques mois auparavant, en janvier 68, Robert Kennedy, frère du président assassiné, prend ses distances envers le président Johnson et se présente comme le candidat de la paix. Il rallie la plupart des jeunes contestataires du *New Left.* Son assassinat en juin 1968, deux mois seulement avant la convention démocrate, assomme l'Amérique et sa démocratie bien pensante. La colère des leaders politisés de la contre culture est manifeste : Abbie Hoffman et Jerry Rubin lancent leur cri de ralliement guerrier à la veille de la convention démocrate : "We will burn Chicago to the ground"

"Le meurtre est le grand substitut américain à la révolte sociale."
(Walter Dean Burnham)

Cet assassinat intervient au même moment où les États-Unis lancent l'offensive du Têt au Vietnam. Échec cuisant, les cercueils rentrent au pays par milliers. Habillement reprise par la propagande chinoise et russe, cette déconfiture américaine donne au frêle Viêtcong l'allure d'un David contre Goliath. À l'étranger, l'impact télévisuel d'une noble et petite nation assiégée par l'ogre yankee résonne comme un appel à la dissidence culturelle partout dans le monde. Londres, Paris, Berlin, Rome, Mexico, Sydney, le conflit se transporte dans toutes les grandes capitales internationales et trouvera son point culminant à Paris, en mai 1968. Au Québec les premières bombes du FLQ ont commencé à éclater depuis quelques temps.

Mai 68 n'aurait pu avoir lieu dans aucun autre endroit au monde. Un tel événement n'arriva pas comme un cheveu sur la soupe. Un événement d'une telle magnitude, malgré les hasards socio-économiques présents qui l'ont aidé, ne peut se concevoir et surtout se faire que par des esprits préparés de longue date. Mai 68, c'est la commune de Paris du XXe siècle; c'est l'esprit de la révolte romantique contre l'aliénation mécanique en marche depuis le XVIIIe siècle qui passe à l'action. C'est un moment à adorer ou à maudire, c'est selon. Néanmoins, Mai 68 comme la commune ont fait l'Histoire.

Tous s'accordent aujourd'hui sur un point, les événements de Mai 68, malgré leur caractère inouï dû à une conjoncture socio-économique particulière où classes sociales exploitées et étudiants contestataires eurent rendez-vous, marquèrent l'arrivée historique de la jeunesse comme force politique et ce, à l'échelle planétaire. Sur fond de contestation de l'impérialisme américain au Vietnam, artistes, ouvriers, militants de droite comme de gauche, étudiants, tous y allaient de leur réclamation : augmentation des salaires, meilleures conditions de travail, accessibilité accrue à l'université pour les uns, révolte des journalistes contre la censure des groupes de presse, dénonciation plus philosophique du matérialisme et de la société de consommation.

Un gouvernement complètement pris par surprise et imbu de sa culture technocratique "infaillible" n'a aucunement réalisé qu'en affrontant les manifestants au "corps à corps", les forces de l'ordre ont transformé le quartier latin en champs de batailles où barricades, chants révolutionnaires s'élevèrent comme autant de promesse de libération. Dans la nuit du vendredi au samedi, du 7 au 8 mai, tout bascule. La jonction tant redoutée des syndicats ouvriers au mouvement des étudiants eut lieu. Au matin, les médias français font découvrir à la France, jusque là peinarde, le spectacle invraisemblable d'un quartier latin transformé en capharnaüm de voitures calcinées, de vitrines défoncées, de rues entièrement déchaussées de leurs pavés avec ça et là des colonnes de fumées qui avec les voluptés restantes des gaz lacrymogènes donnent à l'atmosphère un air inédit. (Patrick Champagne in Le Siècle rebelle)

Artistiquement parlant, de l'atmosphère Mai 68 se dégage l'idée du rituel bien plus que celle de la révolution. Tout ethnologue vous le dira, les sociétés ont besoin de rites exutoires comme les carnavals où les puissants acceptent que les dominés s'amusent à leur dépend. Le désordre est toujours suivi par un rappel à l'ordre.

Il est évident que Mai 68 fut le plus grand, le plus immense, le plus fab-

uleux, le plus inimaginable happening que la planète a connu. L'après Mai 68 fut marquée par la formidable récupération des idées de la "gauche" romantique par la "droite" capitaliste qui ne tarda pas à transformer les goûts artistiques, vestimentaires, musicaux de l'époque comme autant de produits festifs à consommer.

En 1969, le meurtre raciste d'un militant noir par les *Hell's Angels* pendant le concert des *Rolling Stone* lors du festival rock d'Altamon sonna le glas définitif du mouvement hippie. La même année Jack Kerouac meurt et son enterrement passe quasi inaperçu. Seuls quelques amis y assisteront. La mort de ce jeune militant jumelée à celle de Kerouac en 1969 sont plus tragiques que l'on le croit. C'est tout l'idéalisme romantique de plusieurs générations autant de jeunes noirs que de jeunes blancs qui trépasse. Novalis Hölderlin, Rimbaud, Baudelaire, Thoreau, Breton, Borduas, tous rejoignent Kerouac dans son cercueil

Le mouvement hippie, comme les beatnik, comme les *Black Panthers*, comme Mai 68 resteront le mouvement d'une minorité agissante et déterminée dont le rêve basculera, sinon dans l'oubli, dans la mythologie révolutionnaire dépolitisée du festival Woodstock et récupérée par la publicité et la mode des T-shirts pour ados en mal d'identité.

Autre lieu, autres mœurs.

Au Québec, indéniablement, la question nationale garde toutes les options révolutionnaires ouvertes. Le *Refus global* (1948) et la fameuse émeute du Forum (1955) en réaction à la décision de la ligue nationale de hockey de bannir Maurice Richard des matchs éliminatoires pour la coupe Stanley, représentent les deux actes fondateurs du Québec moderne et de sa révolution tranquille.

Lorsqu'en 1965, le peintre Serge Lemoyne décida de s'approprier les objets du quotidien, bouteilles de bières, étiquettes, jeu de carte, images de la publicité, bien entendu, le chandail de hockey du Canadien de Montréal devint la figure emblématique de l'avant-garde des années soixante à cause du symbole politique qu'il représentait depuis Maurice Richard.

Lorsque le 22 mai 1968, un jeune chanteur, Robert Charlebois accompagné de Louise Forestier, Yvon Deschamps et du quatuor du *Nouveau Jazz libre du Québec*, se présente sur scène portant le fameux chandail de hockey, la "sainte flanelle", ayant transcendé le sport, l'avant-garde des arts visuels et la musique populaire, deviendra icône politique du Québec moderne et atteindra le statut de mythe collectif de "l'homo quebecus." Avec *l'Osstidcho* "une folie totale et musicale", la musique underground confirme que dans les années 1960-1970, tout événement a une portée révolutionnaire. Qui se rappelle aujourd'hui que le "P'tit Québec", avant d'être une marque de fromage et récupéré "par les Anglais", servait de dénomination au projet de ferme égalitaire du *Jazz libre du Québec* qui voulait mettre sur pied dans les Cantons de l'Est un centre communautaire d'animation culturelle et sociale : le "Petit Québec Libre."

"L'artiste c'est un chien sans collier." (Robert Roussil)

La revendication nationale a toujours porté le flambeau des espérances révolutionnaires dont le leitmotiv, entre autres, tel que revendiqué par la revue *Parti pris*, prône rien de moins que "la création de l'homme québécois."

"Notre entreprise ne prend sa signification que si elle s'inscrit comme une ligne de force dans le mouvement révolutionnaire qui vise la libération du Québec par les voies de l'indépendance politique, du socialisme, de la laïcité. Nous nous donnons comme tâche précise d'élaborer une critique démystificatrice des idéologies et des structures aliénantes de notre société; de jeter les bases d'une pensée révolutionnaire qui préside à l'instauration de conditions d'existence plus favorables à l'épanouissement de l'homme québécois." (Parti pris, numéro 4, janvier 1964)

Ce grand projet de société vise rien de moins que l'organisation de l'avant-garde en vue de créer le parti révolutionnaire, le M.L.P. (Mouvement de libération populaire) instrument de la prise du pouvoir. Pour ce faire, l'artiste contribua à mettre sur pied une kyrielle d'expérimentations libératoires.

Au théâtre, le *Grand Cirque ordinaire* se donna comme mission de jumeler le concept du happening à la création collective et à la fusion des gen-

res mêlant burlesque, pantomime, vaudeville, texte historique, numéros de foire, enchaînements musicaux, monologues, le tout se donnant des airs festifs carnavalesques dans une atmosphère de tragi-comédie à la gloire du "petit peuple du Kébec." Par la suite, le théâtre *Euh* et *Parminou* se dirigèrent vers une politisation plus marquée de la satire sociale tout en adoptant une scénographie plus interventionniste et participative, ancêtre de la *Ligue Nationale d'Improvisation*.

Au niveau des arts visuels, le mouvement *TI-POP*, une parodie bien québécoise du pop art américain, vient nous rappeler que le meilleur moyen de liquider le passé c'est de s'approprier à nouveau les symboles de la culture populaire et de les détourner au profit de l'avant-garde naissante.

"Le Ti, c'est le Québec comme "Chez Ti-Jean Snack Bar", "Ti-Lou Antiques", ou tout simplement Allô-ti-cul.(...) A la fois nostalgie et sarcasme, ironie et bonheur, retrouvaille et rupture. (...) *TI-POP*, c'est cette démarche qui consiste à assumer un certain passé national mais à l'assumer comme passé justement, c'est-à-dire à le poser du même coup comme dépassé." (Pierre Maheu, Parti pris vol 4, no 1)

TI-POP propose donc le délire collectif autour des symboles de notre aliénation nationale, nos tabous sexuels; la sublimation de nos quétaineries : un Sacré-Coeur tout sanglant en carton, une affiche électoral de Duplessis, une chanson du soldat Lebrun, les médailles de la bonne Sainte-Anne, les p'tits pains bénis de Sainte-Geneviève, une photo osée d'Alys Robi, les "jokes" cochonnes de Ti-Gus et Ti-Mousse, un ti-rosaire avec ça comme pénitence.(Québec Underground)

Une fois le passé assumé, faisons place à l'avenir. L'exposition universelle de Montréal en 1967 joue un rôle immense dans l'éducation et l'appropriation par la société québécoise des grands enjeux internationaux, des nouvelles technologies mais aussi prend conscience des grands conflits mondiaux, des coups d'État, des mouvements de libération nationale. Une forme d'art typiquement américaine envahit le Québec ; l'affiche, le "poster". C'est effectivement en août 1967 qu'ouvre à Montréal, rue Bleury, la première boutique d'affiches. Appelée la "Unkown Purple", la boutique "anglaise" se francise rapidement lorsque les propriétaires anglo-saxons réalisent que 80% de la clientèle est francophone. L'affiche au Québec connaîtra un boum sans précédent. L'affiche permet à une génération issue de la "grande noirceur" de pouvoir "afficher" enfin ses convictions révolutionnaires, politiques, culturelles par la consommation d'images à la fois décoratives, engagées et démocratiquement accessibles, à la portée de toutes les bourses. Bonnie & Clyde, les Beatles, les Rolling Stone, René Lévesque, Mao, Castro et surtout Che Guevara, l'effigie la plus vendue tapissent dorénavant les murs des chaumières et remplacent les icônes démodées des saintes-vierges auréolées.

"Ce besoin de se définir politiquement pour un jeune québécois est un fait nouveau, né de la conjoncture politique actuelle, et une réaction au refus presque absolu des générations précédentes de prendre position. Il est également évident que, pour un tas de jeunes bourgeois à la conscience politique éraflée par les événements du Viêtnam ou par la situation faite aux paysans et travailleurs d'Amérique latine, le fait d'accrocher chez-soi une affiche d'Ho Chi Minh ou de Che Guevara constitue un certificat de bonne conscience." (Jacques Larue-Langlois, Perspectives, no 21, mai 1968, p.14)

Les nouvelles techniques de la culture de masse associée à l'art populaire favorisèrent l'éclosion de pratiques artistiques plus ludiques et plus démocratiques. Expo 67 fut en ce sens un véritable laboratoire où bouillonnaient les idées les plus "saugrenues." L'apparition du sous-marin jaune du groupe *Fusion des arts* au Pavillon de la jeunesse provoqua un scandale imprévu lorsque quatre religieuses outragées se mirent à saccager, le jour de son lancement officiel, le premier sous-marin atomique de la Force de frappe du Québec. Les religieuses n'avaient pas remarqué que le sous-marin atomique québécois qui représente "aux dires de plusieurs connaisseurs en la matière, une innovation spectaculaire dans le domaine des forces aéronavales en puissance de l'État du Québec", était exposé dans le cadre de la Semaine de l'humour.

Le dessin, la gravure, la photocopie (copie-art) autant de pratiques qui favorisent l'accessibilité des citoyens aux médiums et vice versa l'appropriation de l'oeuvre par les citoyens. Une nouvelle culture urbaine et technologique se met en branle tout en étant contestée.

Il ne s'agit plus de discuter de l'accessibilité populaire aux arts mais bien de réfléchir sur la fonction de l'artiste et de l'art dans la société, sur les valeurs que l'art véhicule. Une première occupation de l'École des beaux-arts de Montréal est suivie par *l'Opération Déclic* : l'occupation du Musée d'art contemporain pour souligner le désaveu des artistes à la politique culturelle du Québec.

"Notre Guevara québécois, c'est Borduas" (Claude Paradis)

Au Québec, la question du statut de l'artiste est intimement liée aux revendications d'affirmation nationale. *L'Opération Déclic* demande au gouvernement de revoir toute sa politique culturelle. Selon un tract de *l'Opération Déclic*, elle revendique près de vingt ans plus tard "l'actualité du *Refus Global* de Borduas." L'inertie des gouvernements en matière de culture mais surtout l'absence d'entraide entre artistes trop occupés "à se traiter de con sauvagement, brutalement, mesquinement" ont fait échouer la manifestation. Malgré ce pavé dans la mare des artistes bien-pensants, l'opération a néanmoins permis à certains d'entre eux de faire leur examen de conscience concernant leur rôle et la responsabilité sociale des "créateurs." Dans le rapport de *l'Opération Déclic*, il est donc suggéré :

"En tant que citoyen à part entière, il (l'artiste) doit se politiser davantage, s'impliquer socialement et politiquement en étudiant et en comprenant les rouages de système politique actuel, de manière à ne pas être absorbé et récupéré par les idéologies bourgeoises qui règnent dans la stagnation, le dogmatisme, l'académisme et le snobisme." (...) L'engagement du créateur dans une action sociale concrète doit se faire, au niveau de chaque individu par la réalisation d'oeuvres de qualité qui contestent les structures établies' et les conceptions vétustés de l'art et, au niveau d'une collectivité de créateurs, par la participation active et la militation dans des mouvements et manifestations qui contestent le système politique actuel." (Québec Underground, p.363)

L'artiste devient plus intégré à sa société et partage avec ses concitoyens le même destin. Tout en poursuivant une démarche personnelle de création, l'artiste se permet néanmoins de participer à la vie communautaire et n'hésite pas à se montrer solidaire. Des spectacles spontanés, comme *Le Taxichaud* de 1968 où 16 artistes contribuent à un spectacle bénéfice au profit des chauffeurs de taxis en grève, font de plus en plus partie du paysage culturel du Québec. On sent alors une nouvelle orientation qui interpelle fortement l'art et la politique.

L'opposition à la guerre du Vietnam, la montée du nationalisme québécois, des artistes, à l'image des membres du FLQ, se proclament des "terroristes culturels". Inspirés par les *Lettristes* de Isidore Isou et les *Situationnistes* de Guy Debord, des artistes de *l'Opération Déclic* veulent "poser des gestes" artistiques perçues "comme des bombes."



"L'utopie c'est...où conspirent les gars du FLQ. et les flower children" (Mainmise)

Le 8 décembre 1968, jour de l'Immaculée Conception, une cérémonie d'initiation de nouveaux officiers de l'Ordre du Saint- Sépulcre de Jérusalem se déroule à la cathédrale Notre-Dame de Montréal. Considérant que "les chevaliers de l'Ordre du Saint- Sépulcre sont la confirmation de la collusion des trois pouvoirs : le pouvoir politique, le pouvoir économique et le pouvoir religieux", cette cérémonie représentait la

cadre idéal pour le type d'intervention "terroriste" préconisée par le groupe. Interrompant la cérémonie d'investiture, 4 hommes et trois femmes se dirigent vers le choeur de la cathédrale et là, devant l'assistance consternée, proclament haut et fort leur manifeste *Place à l'orgasme*. Voici un compte rendu de l'événement par la presse locale tel que rapporté par le *Montréal-Matin* du 9 décembre :

"Plusieurs évêques et l'archevêque de Montréal Mgr Paul Grégoire ont été les témoins de la scène. Les sept "jeunes gens", 3 femmes et 4 hommes revêtus d'une "tenue de travail", ont franchi la Sainte Table, sous les yeux ébahis des deux mille personnes qui occupaient l'église. Une fois parvenu dans le choeur, ils ont scandé à l'intention des chevaliers du Saint-Sépulcre : "Sépulcres blanchis ! Mort à l'extrême-onction ! Morts aux commandements ! Mort aux vautours noirs. Mort aux flics de l'esprit ! Mort aux Jeunes Vieillards ! Place à l'Instinct ! Place à la colère ! Place à l'Érection ! Place à l'Orgasme ! "

Jean-Claude Germain, auteur de théâtre et chroniqueur, y va de sa bénédiction dithyrambique qualifiant l'événement de "naissance du théâtre révolutionnaire et à son premier acte de libération. Et ce n'est pas un fruit du hasard que la révolution par le théâtre ait débuté dans une église. (...) Or, à un niveau encore plus profond que celui de la politique, le choeur de l'église est effectivement le siège du pouvoir au Québec. (...) C'est en l'examinant sous cet angle, que la manifestation de Notre-Dame prend toute sa signification. Elle n'a duré que quelques minutes mais, pendant le court temps qu'elle a duré, le siège effectif du pouvoir au Québec a été occupé par la révolution." (Québec underground)

Le Québec révolutionnaire venait de commettre une autre hérésie. Comment passer sous silence que l'Ordre du Saint-Sépulcre soit en ligne droite avec les croisades du Moyen Âge où les chevaliers voulaient assurer aux chrétiens le libre accès à la Terre sainte. Peut-on croire que ces néo-hérétiques québécois n'ont jamais lu Engels, maître à penser de la révolution prolétarienne ? Peux être ! ...Pourtant ! Quelle similitude !

Les membres du mouvement *Opération Déclic* comme ceux du *Front de libération du Québec* (FLQ) n'ont rien à envier à un certain John Bail, vous connaissez ?

"Si nous venons tous d'un père et d'une mère, Adam et Ève, en quoi peuvent-ils dire et montrer qu'ils sont mieux seigneurs que nous, fors parce qu'ils nous font gagner et labourer ce qu'ils dépensent ? Ils sont vêtus de velours et de satin fourrés de vair et de gris, et sommes vêtus de pauvre drap. Ils ont les vins, les épiées et les bons pains, et nous n'avons que le seigle, le retrait et la paille et buvons l'eau. Ils ont le séjour et les beaux manoirs et nous avons la peine et le travail, et la pluie et le vent aux champs, et il faut que de nous vienne et de notre labeur ce dont ils tiennent les états. Bonnes gens, les choses ne peuvent bien aller en Angleterre ni iront jusques à tant que les biens iront tout de commun et qu'il ne sera ni vilain, ni gentilhomme, que nous ne soyons tous unis." (Cohn, Les fanatiques de l'Apocalypse,1962, p.217)

Six siècles auparavant (1381), l'Anglais John Bail avait, donc, déjà expliqué dans ses chroniques hérétiques, les motifs économiques justifiant la révolte. Que dire alors de ces écrits tirés du *Manifeste du Front de Libération du Québec* d'octobre 1970 :

"Nous en avons assez, ..des promesses de travail et de prospérité, alors que nous serons toujours les serviteurs assidus et les lèches-bottes des "big shot", tant qu'il y aura des Westmount, des Town of Mount-Royal, des Hampstead, des Outremont, tous ces châteaux forts de la haute finance de la rue Saint-Jacques et de la Wall Street, tant que nous Québécois n'auront pas chassé par tous les moyens, y compris la dynamite et les armes ces big boss de l'économie et de la politique prêt à toutes les bassesses pour nous fourrer".

et que dire de ceci qui date des années 1500 :

Pour les Taborites extrémistes (les Bohémiens), " le Millenium allait être caractérisé par un retour à l'ordre anarcho-communiste perdu. Impôts, redevances, fermage allaient être abolis ainsi que la propriété sous toutes ses formes. Plus d'autorité humaine d'aucune sorte : Tous les hommes vivront ensemble comme des frères, aucun ne sera assujetti à autrui.(...) Tous les seigneurs, tous les nobles et tous les chevaliers seront exécutés et exter-

minés dans les forêts comme des hors-la-loi." (Cohn, 1962, p.235)

Le monde des années 1960-1970 est traversé par des mouvements révolutionnaires régionaux sur la lancée de la révolution cubaine de 1959 : en 1960 seulement, 17 nations d'Afrique accèdent à l'indépendance nationale suivie de l'indépendance de l'Algérie en 1962, l'ETA (Euskadi Ta Askatasuna, Pays basque et Liberté) et l'IRA (Armée républicaine irlandaise), l'OLP (Organisation de Libération de la Palestine) le FNL (Front national de libération du Vietnam), autant de mouvements révolutionnaires et de libération en marche alimentés par des écrits comme les *Damnés de la Terre* de Frantz Fanon, *Le Portrait du colonisé* d'Albert Memmi ou *Dépossession du monde* de Jacques Bergue. Tous auront une influence considérable sur les idéologues du *Front de Libération du Québec* dont, bien sûr, le célèbre *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières.

Soudain, parallèlement aux mouvement de libération, partout où règne le catholicisme, apparaissent, ici et là, des prêtres-ouvriers qui, dans une relecture "hérétique" des *Évangiles*, amorcent à leur tour une réflexion où se dégage une option préférentielle en faveur des pauvres et la solidarité avec leur lutte d'autoémancipation sociale. Ce (re) nouveau christianisme insurrectionnel est appelé la théologie de la libération et vient défier ouvertement le pouvoir du Vatican.

"Il ne s'agit pas d'attendre le salut d'en haut : l'Exode biblique nous montre "la construction de l'homme par lui-même dans la lutte politique historique". II devient ainsi le modèle d'un salut, non individuel et privé mais communautaire et "public", dont l'enjeu n'est pas l'âme de l'individu en tant que telle mais la Rédemption et la libération de tout un peuple asservi. Le pauvre, dans cette perspective, n'est plus un objet de pitié ou de charité mais, comme les esclaves hébreux, l'acteur de sa propre libération. Quant à l'Église, elle doit cesser d'être une pièce du système de domination : suivant la tradition des grands prophètes bibliques et l'exemple personnel du Christ, elle doit s'opposer aux puissants et dénoncer 1'injustice sociale." (Michael Löwy. Siècle rebelle, p.598)

Aparté :En 1985, le Vatican, sous l'autorité du pape Jean-Paul II, condamna la théologie de la libération observée en Amérique du Sud et ce, en accord avec les idéologues américains qui déclarèrent : " La politique extérieure des Etats-Unis doit commencer à affronter la théologie de la libération." (Déclaration de Santa Fé, proposition 3, 7 février 1985). Par la suite, le grand théologien de la libération, Leonardo Boff est contraint au silence par la curie romaine et acculé à la démission à cause de son option préférentielle pour les pauvres. Le 26 octobre 1993, Mgr Ruiz, évêque de la Province du Chiapas au Mexique est contraint à son tour de démissionner parce qu'au nom de la théologie de la libération, il avait défendu les Indiens et les paysans pauvres au détriment des gros propriétaires terriens de la région. Le 12 mars 1992, dans la revue catholique italienne *Panorama* Ronald Reagan, déclare : "Le pape et moi avions trouvé le dénominateur commun entre les États-Unis et le Vatican en raison de l'unité de nos idéaux."

Il ne s'agit point de bavures accidentelles mais de la conséquence doctrinale rigoureuse de la théologie de la domination formulée à rencontre du message du Christ. Ainsi se confirme l'option préférentielle du pape et de la curie impériale romaine pour les riches et les puissants contre les hérétiques fidèles aux paroles du Christ. Comme son fondateur Pierre, l'église catholique a trahi le Christ et plus que trois fois. (Garaudy, 1995)

Le démembrement des *Black Panthers* aux États-Unis, l'échec de Mai 68 et de la crise d'octobre 70 au Québec affaiblirent la gauche radicale mais laissèrent dans la conscience des populations concernées le désir d'affirmation identitaire et l'urgence de prendre politiquement leur destinée en main ce que confirmera la victoire du parti québécois en 1976.

La communauté artistique du Québec se déchira encore plus entre les pro-marxistes, les pro-felquistes, les pro-technologies et les démystificateurs réalistes. Deux grands courants idéologiques séparent alors les protagonistes ; le courant "Art et Société ” des artistes hérétiques révolutionnaires de la justice sociale, ceux de *Poèmes et chansons de la Résistance* et le courant "Art et vie", celui des prophètes/poètes hallucinés, des artistes-scientistes-architectes de la grande transformation de l'homme par les nouvelles technologies; ceux pour qui "l'indépendance en elle-même n'est pas une victoire révolutionnaire" puisque la "vraie" révolution est ailleurs, "infragalactique".

Déjà en 1965, des artistes en avaient eu l'intuition. Automation, sophistication, ingénierie, planification, un vent d'optimisme envers les nouvelles technologies survole la province. Usine de montage GM à Ste-Thérèse, Bombardier à Valcourt, barrage hydroélectrique sur la Manicouagan, ligne de haute tension, pylônes de transport, une nouvelle "race de monde" s'empare autant des objets courants du quotidien que de la transformation irréversible du paysage québécois : les architectes-designers. Science et technologie amèneront également leur lot d'expérimentations artistiques. Des collectifs d'artistes, d'architectes, de techniciens se forment afin de réaliser via l'art cinétique : la fusion entre l'art et la technologie pour une meilleure intégration de l'art et de la vie. Résultant de l'utilisation de procédés techniques industriels et l'emploi de tout un appareillage électronique, l'art cinétique se révèle un art "froid" de machine automate, de logique pure inaccessible.

Trop hermétique, l'art "songé" des artistes-ingénieurs doit laisser sa place à la poésie performative, l'art/fusion vraiment de notre époque offrant des possibilités de création infinie : voici le *Zirmate* qui, néanmoins, comme l'art cinétique, exprima, chacun à leur manière, un "optimisme prophétique face aux vertus émancipatrices de la science." (Francine Couture)

"Chapeau Lemoyne ! qui en lançant avec tout son corps sa peinture sur les surfaces avoisinantes provoque en effet une galaxie, constellation; incessante poursuite entre météorites, étoiles lumineuses et planètes. (...) La peinture ne doit plus être considérée du point de vue d’une découverte de l'auteur par l'oeuvre, l'auteur peintre du XXe siècle étant devenu trop intimement lié à son oeuvre pour l'en dissocier. De même, je crois, en la recherche verbale avec Claude Péloquin qui nous lance un genre de poésie, envolée apparemment sans aucune suite mais qui comporte chacune en elle-même une recherche de sonorité et un sens profond. "Aime parce que je partir" dit-il. C'est l'envolée vers l'infiniment grand, la place prise dans une galaxie inconnue mais existant réellement pour le poète. Et, Jean Sauvageau par une recherche de sons nous facilite la transposition dans cet univers terrestre et cosmique parce que le monde exprimé ressemble si peu à celui auquel nous sommes habitués. Cette découverte d'une galaxie entière se fait non seulement pas à pas, mais brusquement comme si ces explorateurs d'un nouveau monde voulaient, enthousiasmés, nous faire découvrir entièrement sa réalité, nous y projeter. Vers la fin du spectacle, une particularité intéressante et vraiment bien réussie : la projection biologique. Une masse de liquide noir se tord, se bouscule, se scinde, produit des formes parfois grotesques, parfois impressionnantes et étranges, incessante motion de ce qui nous semble un protoplasme agité par je ne sais quelles convulsions internes..." (Jean Lepage)

Nous sommes à Montréal en 1965. "Soudain le décor n'est plus le même. L'ambiance est électrique. Les grands prêtres ont revêtu des «chiennes» blanches. L'éclairage est ultra-violet. Les membres du Zirmate sont des scientifiques apportant la bonne parole futuriste et proposent des "événements infragalactiques." (Québec Underground, tome II, p. 119)

Alliant la drogue aux recherches en psychologie des profondeurs aux développements scientifiques, à la recherche spatiale et à la technologie microbienne, le happening *Zirmate* se veut en diapason avec son public halluciné qui demande rien de moins que de vivre une expérience polysensorielle "aux limites du réel." Ces spectacles "Twight Light Zone", dans des décors sombres rappelant la caverne archaïque, réveillent en nous l'Australopithèque en manque de magie chamanique. En adoptant l'orientation performative, l'artiste en spectacle (animateur culturel) se sent investi d'une mission salvatrice qui correspond parfaitement à l'idéologie communautaire de l'époque. On sent déjà la montée en puissance du désir intime de l'artiste d'accéder à la "prêtrise" par le discours magico-religieux propre à tous les simulacres. Car, même si on s'attaque, dans la forme, aux institutions cléricales, on n'efface pas si facilement, au fin fond de l'être, près de 8 000 ans d'enseignement religieux et plus de 800 000 ans minimum de rituels chamaniques. Qu'on le veuille ou non, art et sacré (rappelez-vous Offenbach, nos "rockers sanctifiés" à l'oratoire célébrant sa "messe pour le temps présent") sont toujours parties liées, même, surtout, si la technologie vient s'émicer entre eux.

"Comme l'artiste est supposément par principe surdoué, il deviendra donc un surhomme, ayant des pouvoirs étonnants et pouvant se servir des plus hautes techniques. Il deviendra nécessaire. Tout s'industrialise, il aura sa fonction dans la société, un fonctionnalisme spirituel." (François Dallegret, Québec Underground, tome 3, p.38)

Nous y voilà ! François Dallegret, le designer futuriste, auteur des

Ballomatics, des *Abstratomics*, concepteur de *Astronef 732* et de *Mimosonic*, enfant chéri des musées en mal d'expériences futuristes, a décidé dorénavant de signer ses oeuvres de l'acronyme GOD. Vous remarquerez la "métamorphose de l'âme" entre la citation ci-dessus qui date de 1967 comparée à la suivante, celle ci-dessous de 1973.

"L'artiste doué d'un talent inné, ne s'attachera plus à un objet matériel, tel la peinture ou sculpture pour transmettre son message. Ce serait plutôt l'inverse; le message serait émis par des ondes électriques envoyées par l'artiste à travers un autre humain ou une mécanique conçue pour cet usage. (...) L'artiste serait un sur-être transmettant des messages naturels et surnaturels." (Québec Underground, tome 3, p. 47)

"Le futur, c'est comme un trou noir, c'est troublant"

Il reviendra au poète du groupe de théoriser le projet zirmatien : " le laboratoire est le lieu par excellence des révélations à venir ”. Selon Péloquin (qui a dédié son manifeste INFRA à la NASA), le poète et le savant devront ne plus faire qu'un seul homme. La machine et la technique sont devenues, à leurs yeux, le corps et le mouvement même du rêve et du délire." (Paul Chamberland)

Cette réconciliation de l'homme et la machine propulse l'artiste dans l'univers futuriste où il entreprend " le voyage poétique (...) dans la glorification du bel acier de machines infiniment profondes et de cités fonctionnelles." (Péloquin)

"Par ailleurs, les textes de Péloquin présentent des affinités évidentes avec les manifestes futuristes. L'exaltation de la vie moderne, de la technologie et de la vitesse rappelle les prises de positions esthétiques de Marinetti..." (Jacques Paquin, Un labo dans le poète, Tangente, no. 61, dec.1999, p.87)

Comme pour Marinetti qui liquide, avec le futurisme italien, l'héritage du XIXe siècle, Péloquin lui, s'attaque au XXe et fait table rase du passé. Il enrichit le refus global avec la notion de refus total. L'homme est seul responsable de son salut, l'homme est son seul corps-laboratoire :

"*INFRA* exige l'expérimentation à tout pris sur tout ce qui est et sur tout ce qui n'est pas tout à fait encore; il exige un règne de la recherche. (...) " le XXe siècle a besoin de chercheurs à l'intérieur de la poésie, de la peinture et de la sculpture" et surtout que "le XXe n'a rien à faire des romantiques, des grammairiens, des poètes poétiques, des artistes en amour, des malheureux du roman, des égarés et des poètes-des-peintres-des-sculpteurs-un-point-c'est-tout. (...) il n'y a plus d'artistes, il y a des techniciens à l'intérieur de la poésie, de la peinture et de la sculpture." (Péloquin, Manifeste INFRA, cité par Marcel Saint-Pierre dans Les arts visuels au Québec dans les années soixante, tome II)

Finalement, le poète-infra se doit de liquider toujours plus les embûches sur son chemin. À ceux qui lui opposent la "vocation sociale de l'art" et le "destin national du Québec" comme le poète Gaston Miron, le gourou futuriste répond :

"la véritable fonction sociale du poète ou de l'artiste technicien est d'en avoir aucune. L'essence-même des dénonciations d'*INFRA* réside dans l'incompatibilité entre la poésie de recherche et celle qui se veut sociale, divertissante, témoin d'un peuple, d'un pays ou d'une époque; la première tient de la poétique, la seconde du roman et du trac." (Péloquin.)

En est-il vraiment ainsi ? J'en doute ! L'artiste cosmique a tout simplement remplacé les idéologies politiques et sociales trop terre-à-terre à son esprit par l'idéologie scientiste. Ne l'oublions pas "tout est politique". Si bien qu'à vouloir faire "neuf", on se retrouve avec des mots nouveaux et des spectacles novateurs soit mais qui expriment toujours les mêmes vieilles idées du XIXe siècle et parfois bien avant. Loin d'être "infragalactiques", les zirmatiens québécois, à l'image de plusieurs "avant-gardes" sont plutôt des saint-simoniens qui s'ignorent.

L'alchimie complexe à l'intérieur de laquelle se retrouvent amalgamés la science, les arts visuels, la philosophie, la technologie et la poésie et où s'élaborent ces fameux projets multidisciplinaires fusionnels et expérimentaux; nous la devons à Saint-Simon.

Saint-Simon, dans le *Catéchisme des industriels* (1805), comme l'annonce Péloquin dans ses manifestes des années soixante, développe un plaidoyer en faveur d'une élite (les subsistants de Péloquin ?) de savants, d'artistes et

d'industriels qui va prendre en main le destin des hommes pour assurer le bonheur de toutes les classes de la société. C'est la religion du progrès et du rôle missionnaire de la science où des initiés (encore !) sont appelés à libérer l'homme de la barbarie et des superstitions.

Science, technique et art forment donc l'ossature de la Révolution de toutes les révolutions car, ils réunissent en un seul projet la méthode fonctionnelle, la maîtrise des objets et de la matière et la direction "poétique" que doit prendre la destinée de l'humanité. Le saint-simonisme se positionne donc comme doctrine du salut au même titre que le christianisme, l'islam ou le judaïsme. Et Ernest Renan, lui, par la suite, dans *L'Avenir de la science*, de plaider en faveur "d'une religion du progrès dont les connaissances scientifiques seraient le nouvel Évangile organisant rationnellement la société. Renan exhorte la société à se perfectionner grâce à la science et à ses réalisations." (Papon, p. 25, 2004) Ainsi est transféré à la science, le vieux désir religieux de remplacer Dieu et de vaincre la mort. La modernité est parsemée de sociétés mécanistes qui ont pour objet de propager l'Évangile de la science et le salut par la recherche et l'invention comme *Zirmate*.

En grattant le vernis de la "nouveauté" les écrits de Péloquin révèle un apôtre saint-simonien, enfant de choeur de Descartes, "celui qui transféra l'ordre divin vers la machine".

En somme le projet *Zirmate* est un fourre-tout de la science, de la littérature et des arts positivistes où la finalité messianique du poète zirmatien est belle et bien la victoire définitive de l'esprit sur la matière : la Rédemption de l'homme et le règne de l'immortalité

"Il ne peut plus être question de savoir qu'il va mourir, mais bien de tendre avec une énergie forcenée vers l'instant où il commencera à mourir de moins en moins. *INFRA*, C'est l'Expérimental mis en marche jusqu'à la CONSCIENCE.(...) Donc Isolement, puis Connaissance, puis Identification de la Réalité globale et englobante, puis Conscience, puis Liberté *INFRA* dans la Contemplation...Passage d'homme à Dieu et enfin à l'homme..." (Claude Péloquin, Manifeste INFRA, Éditions de l'hexagone,1967 dans Extraits, Québec Underground, tome II, p.150-151)

L'art ne sauvera jamais le monde sauf pour l'artiste de l'animus qui imbu d'une volonté narcissique cherche sa puissance dans sa collusion avec le pouvoir de la science. L'art au pouvoir est un art messianique, il est religion non plus au service d'un dieu comme dans la préhistoire mais au service de l'homme divinisé. Son oeuvre, sa performance est messe célébrée comme sacrifice menant au salut personnel. La fusion de l'art et de la science comme doctrine du salut impose donc un programme, une idéologie de la gestion et du contrôle du savoir : le "règne de la recherche". Comme toujours les dérives totalitaires finissent par se montrer le bout du nez :

"Nous pensons sincèrement que, par les média d'influence, nous pouvons provoquer les mutations de l'Homme et du Cosmos". (Subsiste, p. 45)

"*INFRA* demande l'exil immédiat de tous ceux dont les oeuvres ne dégagent rien d'insolite ou de fantastique". (Infra, p.26)

Encore une fois, l'histoire se répète. Tous ces mouvements "nouveaux" ont comme dénominateur commun un idéal messianique de l'art rédempteur du monde et de l'homme, de l'art conjurant les malheurs de l'histoire : l'art sotériologique tel que définit par les avant-gardes au début du XXe siècle.

Sauf que l'art sotériologique n'a jamais réussi à s'imposer pour contrer la fulgurante victoire du capitalisme célébré par le pop art.

Le miroir mensonger du kitsch.



Le pop art inaugura le retour en force du kitsch non plus jugé négativement comme par le passé, c'est le cheval de Troie d'une culture de l'artifice valorisée par le désir de possession. En fait, le pop art célèbre l'ivresse et le vertige de la fête marchande. Il se propose comme une réclame de luxe d'un art de vivre kitsch. Suite à l'énorme développement de la publicité et des communications de masse depuis la seconde guerre, nous acceptons passivement toute une panoplie de signes, de slogans, d'images à la mode et d'emblèmes nouveaux. Tranquillement s'est mis en place tout un ersatz de "pathologies artistiques" destinées à

ceux qui sont précisément insensibles à la culture. Il est maintenant clair que le kitsch possède un haut potentiel de propagande.

Pour Abraham Moles, "la position kitsch se situe entre la mode et le conservatisme comme l'acceptation du "plus grand nombre". Le kitsch est à ce titre essentiellement démocratique: il est l'art acceptable, ce qui ne choque pas notre esprit par une transcendance hors de la vie quotidienne, par un effort qui nous dépasse - surtout s'il doit nous faire dépasser nous-mêmes. Le kitsch reste essentiellement, art de masse, c'est-à-dire acceptable par la masse et proposé à elle comme un système. C'est par la médiocrité que les produits kitsch parviennent à l'authentiquement faux. C'est la médiocrité qui les réunit, qui les fond en un ensemble de perversités esthétiques, fonctionnelles, politiques, ou religieuses." (Pauwels Ruben, Kundera face au kitsch, http://www.ethesis.net/kundera/kundera.htm)

En fait le tandem pop art/kitsch est à la démocratie et à la classe moyenne ce que les avant-gardes étaient à l'anarchie et aux marginaux et marque la victoire de l'idéologie capitaliste de la classe moyenne typiquement occidentale. Le citoyen devint un consommateur, nouvelle classe exponentielle des baby-boomers.
Si " le projet de société postmoderne est d'en proposer aucun ", alors le kitsch en est la représentation parfaite. Nous reprenons à notre compte la réflexion de Hermann Broch pour qui le kitsch désigne le style d'une époque incapable de créer un style. Le kitsch est l'art de la société de consommation où tous les arts, toutes les modes, tous les styles, s'amalgament en autant de stéréotypes de beauté, de simulacres et de vérité, du roman à l'eau de rose aux clichés des discours politiques, du toc aux mensonges publicitaires. Le kitsch est une culture de la saturation. Nous vivons à l'ère du "scrapbooking" comme sublimation de la société contemporaine individualiste. Le style de notre époque est bien celui de tous les styles, images abstraites ou documentaires, portraits, formes décoratives, textes d'auto fiction mis pêle-mêle et mis en scène dans le grand livre de la quotidienneté.

Au départ, le kitsch désignait une production artistique et industrielle d'objets de mauvais goût, sorte d'art de pacotille, de tape-à-l'œil ; le kitsch était alors associé au monde des objets et aux décorations superflues comme dans l'art nouveau. “Le kitsch semble né d'une rencontre : le désir naïf de consommer de l'art dans une société bourgeoise et industrielle du XIXe siècle, et la possibilité, par cette industrie, de fournir des copies d'œuvres d'art sur tout support.”



“Il en résulta des objets fabriqués à grande échelle, et de façon mécanique pour des raisons de rentabilité. Cette massification, à savoir des objets destinés au plus grand nombre, ne pouvait passer que par une esthétique de l'effet, susceptible de plaire au plus grand nombre, aux dépends du métier relégué à l'artisanat et aux connaisseurs. L'urbanisation des populations, liées au besoin de main d'œuvre et aux facilités de production, marqua la perte du goût " rural " pour un goût urbain. Apparurent de nouvelles classes bourgeoises, surtout les classes moyennes qui avaient un pouvoir d'achat suffisant pour leur permettre de changer leur registre d'objet, mais insuffisant pour s'acheter des oeuvres de maîtres. Prises entre le besoin de s'identifier aux classes supérieures par des signes extérieurs de réussite sociale et des revenus insuffisants, elles s'orientèrent vers l'inauthentique, la copie, l'imitation. Dès lors la pacotille change de statut : de toc elle devient chic, de bibelot chiné elle devient œuvre, de sous-produit elle devient art.” C'est pourquoi le kitsch abolit la frontière entre objet et œuvre.

Le kitsch est l'esthétisme de la classe moyenne se donnant les apparences d'une autre dans la joie de son ascension, elle se satisfait de l'inauthentique. L'objet kitsch remplit la même fonction que l'œuvre originale : affirmer un statut, en plus obtenir le plus d'effet pour le moindre effort Le kitsch rend l'objet aimable et facile ; en cela c'est bien un art du bonheur.

"Cet art de l'effet et du bonheur ne peut être qu'un art de la superficie satisfait de sa facilité : tout se passe au niveau du visible, sans qu'on se prenne la tête à chercher quelque dimension invisible et encore moins intelligible. Nous sommes au niveau de l'immanence, sans quête de transcendance. Pas d'arrière-plan, pas d'arrière monde, pas de double sens. De l'hic-nunc, immédiatement accessible : pas de négativité, pas d'aspérités, ça glisse au pays des merveilles, comme sur les eaux réglées de la Rivière enchantée du Jardin d'Acclimatation. Le spectacle du paradis : un univers hors du temps, insouciant. Un monde lisse, serein, souriant, jeune qui n'est pas frappé par les rides du temps, les cernes de la détresse, les cicatrices de l'histoire. Un monde édénique d'avant le péché originel : ni doute ni soupçon, aucune présence de la dualité. Un monde strictement positif en parfaite coïncidence de soi avec soi-même."
(Christophe Genin, Le kitsch : une histoire de parvenus, <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=356>)

Aujourd'hui le kitsch dénote non seulement un malaise esthétique mais propulse celui-ci comme fait social indéniable contaminant toute la civilisation occidentale et capitaliste. Ainsi si on regarde le kitsch comme indice d'un changement social profond, on s'aperçoit qu 'il représente bel et bien la forme actuelle de l'imaginaire autant personnel que collectif. Le kitsch n'est donc pas une "anti-esthétique" mais plutôt la lente dégradation du "système des beaux-arts", apogée de la contestation du "beau" et du "bon goût" académique entreprise au début du XXe siècle. Cet amalgame de technologie et de consommation dénature le goût artistique en caricature de l'art.

Des écrivains et philosophes, principalement d'Europe centrale, Broch, Kundera, Schulz, comprirent avant l'heure que dans la société moderne où le sujet glisse vers son objectivation, le kitsch devenait un trait existentiel de l'être ; il y a une "goutte de kitsch" dans chaque individu. Hitler et Staline comprirent avant l'heure toute l'ampleur imagologique d'un kitsch idéologique et politique, comme Richelieu en France, pour imposer aux masses des normes formelles à toutes créations artistiques autant littéraires que visuelles.

Un décor de pastique, de verre et d'acier, de pacotille qui envahit, occupe même tout notre espace psychologique comme une sorte de pathologie. Nous travaillons de moins en moins pour réaliser non pas nos potentialités mais de plus en plus pour consommer. Le motif de la consommation l'emportant sur la réalisation personnelle. La possession d'objets est la nouvelle conquête, l'être se définit par ses acquisitions, se "design" par ses objets. Kundera mettra en lumière que le kitsch est une attitude existentielle du besoin de l'homme " de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue. " (L'art du roman, 1986)

Le kitsch populaire, démocratique est intimement lié au pop art comme triomphe du capitalisme et de la consommation de masse. Cette tragicomédie du kitsch démontre le mécanisme de l'économie marchande : la camelote et la pacotille remplacent les marchandises de qualité; le mannequin des vitrines devient le symbole de l'aliénation des individus envoûtés par tant de veaux d'or. L'objet devient alors " une expansion (narcissique) du Moi ". Sur ce principe, la " kitschisation " du monde constitue un monde fait pour moi, aimable, confortable et immédiatement compréhensible. (R. Barthes, Comment vivre ensemble, Imec-Le Seuil, 2003, p. 142)



Cette "nourriture culturelle" relayée chez-soi par les mass médias favorise le marché des facsimilés et des affiches. Ainsi se dégage une notion du kitsch comme dénominateur commun de notre civilisation postmoderne.

“Ainsi le kitsch devient kitsch de propagande par sa volonté à être une thèse globale sur la nature du monde et de l'existence. à échafauder un décor de beaux sentiments (la fraternité, l'espérance) en niant la négativité inhérente au monde. En cela le kitsch est une méthode de (re)présentation applicable à tout régime politique en situation de spectacle.” (Christophe Genin)

La publicité est si envahissante qu'elle s'adapte, colle comme le chardon à toutes les surfaces possibles; les étiquettes se collent aux produits, les affiches s'emparent des murs, les objets des vitrines, les logos et marques calligraphiés au néon illuminent la nuit, les slogans envahissent les ondes radios, les spots publicitaires, la télévision et les écrans d'ordinateur. Même les façades des maisons ne peuvent y échapper. On est bien obligé de constater que l'espace public est entièrement envahi par le publicitaire qui étend sa visibilité tentaculaire jusque dans le cabinet privé. "La *Res publicita* a détrôné la *Res publica*.". (Besson)

"Aujourd'hui; malheureusement la disparition des avant-gardes, ne signifie pas la disparition des arrière-gardes, c'est plutôt même le triomphe, d'une certaine façon, de l'arrière-garde... Mais ce ne sont pas des groupes, c'est le fait que l'art entier se trouve lui aussi assigné à récapituler un peu toutes les formes antérieures, à refaire l'histoire de l'art à l'envers et à gérer tout son passé, ça c'est un problème au fond. Connors appelait cela le rapt de l'art moderne, c'est-à-dire cette façon de reprendre toutes les formes dans une juxtaposition, une mosaïque chaotique. "

" Donc la distinction entre l'art et la production d'images communes, banales, est de moins en moins nette. Le seul au fond à avoir pris acte et à gérer avec radicalité cette banalisation totale de l'esthétique, à être passé de l'autre côté de l'esthétique, c'est Warhol. À mon avis, en dehors de lui, on a affaire à toutes sortes de formes artistiques, esthétiques, qui, quelque part aujourd'hui, sont plus animées par la désillusion. On a l'impression que même les artistes ne croient plus à l'illusion esthétique, que l'illusion esthétique est morte, qu'ils sont en train de gérer la décomposition de leur propre instrument de vision. Disparition de l'art, dont la fin déjà annoncée par Hegel date de loin. La disparition de la dimension esthétique, cet événement a été géré pendant, disons, un siècle et demi. Tout l'art moderne est l'histoire d'une disparition, d'une déstructuration, d'une déconstruction de l'art. "

" Mais maintenant c'est fini, le processus est arrivé au-delà de son terme, nous sommes aussi au-delà de la fin. Maintenant, nous ne sommes plus qu'en train de recycler. Recycler effectivement les vestiges des formes passées, C'EST ÇA LE KITSCH. " (Baudrillard Jean, Au-delà de la fin, www.humains-associés.fr)

"Être "civilisé" au sens de l'Occident, c'est avoir beaucoup de besoins". (Moles)

L'art nouveau, le kitsch du début du siècle, art élitiste de la bourgeoisie triomphante, a mué, à la fin du même siècle, en un système global de représentation sociale associée au triomphe du capitalisme et de la classe moyenne, c'est un système dominant qui recouvre la quasi-totalité de la vie sociale dont l'esprit se retrouve autant en arts visuels, en musique et en littérature, autant que dans la mode et la décoration.

" Ils voulaient se battre, et vaincre. Ils voulaient lutter, conquérir leur bonheur. Mais comment lutter ? Contre qui ? Contre quoi ? Ils vivaient dans un monde étrange et chatoyant, l'univers miroitant de la civilisation mercantile, les prisons de l'abondance, les pièges fascinants du bonheur. (...) L'ennemi était invisible. Ou, plutôt, il était en eux, il les avait pourris, gangrenés, ravagés. Ils étaient les dindons de la farce. De petits êtres dociles, les fidèles reflets du monde qui les narguait. Ils étaient enfoncés jusqu'au cou dans un gâteau dont ils n'auraient jamais que les miettes. " (Georges Pérec, Les Choses, une histoire des années soixante)

Le capitalisme moderne a repris à son compte toute la stratégie du détournement mise en place par les avant-gardes et retourna l'arme contre l'agresseur contestataire. L'art rebelle contribue donc essentiellement à renouveler plus efficacement la société qui le produit. L'insubordination des antihéros joue à plein son rôle de soupape. Dorénavant l'art sera con-


Colorful capitalism
Supertramp
CRISIS? WHAT CRISIS?
HEINZ
OVEN
BAKED BEANS
TOMATO SAUCE
WEAR A
STAR
AND BE A
STAR
JAN
31
FEB
1
NOON TO MIDNIGHT
FM
95
LEGALIZATION OF MARIJUANA
1976

finé à la résistance; résistance "soft" qui agira comme baromètre du degré de frustration, qui par le fait même indiquera au système là où il doit intervenir pour juguler et colmater la brèche d'insatisfaction (pensons à mai 68) et ainsi réguler conséquemment son développement par la satisfaction immédiate des désirs (pensons à la société de consommation) et ainsi apaiser le tumulte.

"Tout doit être consommé y compris notre destin. "

Faire la fête est en quelque sorte la solution que l'Occident a trouvée pour mettre fin à cette interminable orgie de négativité qu'est l'histoire humaine. Empiffrons-nous jusqu'à devenir obèses comme des ballons d'hélium, consommons la futilité de l'objet-gadget comme signe de l'inutile matériau pour se donner l'impression de continuer paradoxalement à vivre. Nous devenons ainsi "prisonniers de l'inutile". Décadence, je crie ton nom !

"All, l wanno do, it's have some fun. l got the feeling, l'm not the only one." (Sheryl Crow)

Ce n'est pas la fête qui est le problème c'est lorsqu'il y a que la fête partout et tout le temps. Même les compagnies aménagent l'agenda festif des journées de travail en attendant de relocaliser l'entreprise à la demande des actionnaires. Contrairement à Marx qui prévoyait " que le dépérissement de l'État et la disparition du travail assureraient à l'humanité enfin socialiste une quantité de loisir illimitée, force est de constater que c'est plutôt le capitalisme néo-libéral et l'État qui ont su masquer en grand renfort de publicité les aléas de la vie par la fête promise.

La rébellion pour la rébellion c'est comme l'art pour l'art. Plus rien n'est art et rébellion depuis que tout est art et festif. À la limite, plus rien n'est fête puisque tout y est festif.

Et le "grand art" n'y échappe pas, sorte de secte gnostique sophistiquée d'une minorité agissante coupée de la masse, reléguée dans le micro milieu des centres d'artistes ou des usines désaffectées. Pensons à la rapidité avec laquelle l'art des graffitis des adolescents du Bronx, de Harlem, de Brooklyn, se retrouva dans les galeries à la mode de Soho de East Village complètement intégré au marché. Il est ahurissant de constater avec quelle facilité le marché neutralise toute contestation, toute subversion. Les graffitis de Haring, de Basquiat, icônes de l'underground new-yorkais, sont passés des ruelles sordides aux salons luxueux de Fifth Avenue en quelques mois. Contrairement aux doctrines du salut sous-jacentes aux programmes artistiques et mouvements artistiques de ce siècle, l'économie capitaliste ne cherche pas à sauver le monde mais à le posséder, à tout posséder.



"Peut-être faut-il dire en un sens, que l'analyse hégélienne de la fin de l'art (des beaux-arts) se réalise, le grand moment de l'art s'est éteint. Les avant-gardes sont essoufflées, l'art n'est plus qu'une distraction élégante, une consommation haut de gamme. - Les avant-gardes subsistent mais piétinent et ne dérangent plus personne. - Tout se passe comme si l'art ne servait plus qu'à alimenter le réseau des galeries et des musées, réaliser des expositions monstres, constituer un placement financier, devenir un objet de spéculation ou bien, il laisse indifférent comme de l'information tranquille, sage, peu passionnelle, un vecteur de sociabilité en des temps désenchantés.- La créativité lourde de nos sociétés se situe désormais dans les sciences et les techniques. (...) Qu'est ce qui peut rivaliser avec la puissance émotionnelle et technicienne des bébés-éprouvettes, de la manipulation des gênes, de la conquête de l'espace? On attend plus grand-chose de l'art, mais beaucoup des laboratoires et des entreprises. La culture, l'art, la publicité, tout cela glisse inexorablement dans les champs du gadget, de

la surmédiatisation, de l'accessoirisation de la vie. " (Lipovetsky cité in Art et publicité, p.508-509)

"Consommez plus, vous vivrez moins" (Slogan Fluxus)

Depuis le paléolithique, les prémisses à toute religion, y compris le fétichisme consumérisme, ses rituels, ses temples, commencent par le culte des objets collectionnés comme les coquillages et ensuite fabriqués comme les statuettes. Consommer c'est faire partie de la vie sociale, manquer d'argent est une hérésie, simple constat que Ulrike Meinhof appellera le *Konsumterror*, le terrorisme de la consommation et de ses fétiches.

Aparté : En 1760, Charles de Brosses, voyageur érudit, nomme fétichisme cette première forme de religion concrétisée dans l'objet bien avant le culte des divinités abstraites et invisibles. De Brosses nous explique que les fétichismes sont adorés pour eux-mêmes. Mais alors d'où vient leur signification religieuse ? Notre érudit, en étudiant de près le sujet, découvrit, un culte fétichiste appelé "boetyle" qui consistait à contempler son reflet sur des pierres enduites de graisse faisant office de miroir. Ce que l'individu adorait dans le fétiche, c'est la relation entre l'objet et sa propre image reflétée. Les objets intimes ainsi fétichisés devinrent rapidement des objets dans lesquels toutes les relations sociales se condensent et deviennent ainsi signes d'échanges et de cordialité entre individus. Cette pratique évolua par la suite vers une dimension marchande et l'objet fétiche devint la monnaie que nous connaissons aujourd'hui. A remarquer l'effigie, le portrait toujours présent sur nos pièces de monnaie.

La mondialisation cherche à atteindre ce qu'aucune religion à réussi; soit atteindre à l'universalité par l'implantation d'une culture mondiale unique : le commerce. L'Antiquité et le Moyen Âge proposaient une culture religieuse essentiellement théiste, de la Renaissance à la fin du XIXe siècle s'imposa une culture humaniste oscillant entre matérialisme et scientisme suivie d'une culture athée humaniste déviée vers l'athéisme dogmatique et enfin nous voici, pour la première fois de l'histoire, du moins en Occident, en présence d'une culture véritablement laïque et marchande. Le culte de l'argent a fini par prendre la place de Dieu et propose même une hégémonie démiurgique du marché et du consumérisme comme finalité universelle.

" L'homo œconomicus est l'ultime avatar de la raison instrumentale. Le modèle général de l'existence moderne est celui de l'exigence technique et économique. " (...) Dans la pensée libérale, il y a réduction des individus à un même dénominateur consumérisme; le refus du principe de diversité. " (Philippe Engelhard, L'homme mondial, p. 292, 308)

Nous assistons à une véritable mise en boîte (de conserve) du monde et de nos aspirations humanistes. Ce que Karl Marx, dans *Le Capital*, appella "le fétichisme de la marchandise" : l'utopie marchande du bonheur terrestre dans la réalisation de nos désirs par la possession de la marchandise, l'objet "bœtyle" du capitalisme.



Poussant l'analyse encore plus loin, Marx déduira que les marchandises reflètent en plus les relations de travail qui les ont rendus possibles, de là, leurs qualités sociales si désirables. Sous l'effet de la publicité, l'effet miroir de l'objet atteint une limite telle que les relations entre les choses remplacent les relations entre les hommes. Il n'y a plus de guerre de classes mais plutôt une guerre de marchandise où le capitalisme est toujours gagnant. Le summum est atteint lorsque tous les fétiches marchands s'amalgament mutuellement pour former "Le Grand Fétiche" néo-libéral.

À la limite l'homme devenu marchandise est lui-même consommable - le marché noir des organes - sorte d'anthropophagie qui trouva écho en ces termes :

"Le capitalisme serait désormais la consommation de l'humanité par elle-

même. En plaçant l'homme dans le cycle continu des emplois de la nature, la société d'utilité fait de l'homme une ressource consommable comme les autres. (Denis Duclos, L'autophagie, grande menace de la fin du siècle, Monde Diplomatique, août 1996, p.14)



L'homme kitsch comme ressource consommable est l'une des mutations fondamentales en ce début du troisième millénaire. Ainsi nous nous retrouvons exactement dans la même position que l'Amérindien qui troquait ses peaux de fourrures contre l'illusion des perles de verres et bouts de miroir des marchands européens.

Même l'art ne peut échapper à l'amalgame. Le capitaliste néo-libérale a très bien saisi ce que l'œuvre d'art peut apporter à la stratégie de communication sociale d'une entreprise. On retrouve ainsi des Mona Lisa sur des emballages de fromage, des bobines de fil, des serviettes de bain, il en est ainsi des sculptures gréco-romaines en faux marbre des jardins de banlieues. Voilà pour la récupération des oeuvres d'art académiques. Il en est autrement pour l'art contemporain qui suscite une stratégie de marketing bien particulière : la collection d'entreprises.

Le *corporate art* associé au mécénat d'entreprise vient boucler la boucle : au début du siècle dernier, si l'art a inspiré des procédés publicitaires, il est aujourd'hui indéniable que l'art est bel et bien devenu lui-même publicité au profit de l'image de marque des entreprises. Il s'agit de faire admettre qu'il n'y avait pas de solution pour l'art en dehors du marché.

"Obèse et triomphant, insigne du pouvoir économique, le *corporate art* n'est plus cet art de musée référencé et moderniste, mais un nouvel académisme artistico-publicitaire. (...) Le devenir publicitaire du monde de l'art et l'enjeu que l'art représente pour le monde économique manifestent un rapprochement des paradigmes : celui de la visibilité et de la créativité - ou si l'on veut, le lien qui unit secrètement et depuis longtemps peut-être l'innovation artistique et la production industrielle et marchande". (Christian Besson, Art World et Res publicita in Art et Publicité, op. cit., p.495-497)

Ainsi, souvent, l'œuvre originale nouvellement acquise est retirée du marché, soustraite à la vue du public et cachée dans une voûte scellée. L'œuvre n'est donc plus un objet de contemplation mais de spéculation; plus il atteint une cote élevée sur le marché de l'art plus il est caché, sécurisé. Dorénavant l'œuvre sera vu par le truchement des technologies de communications comme la photographie, cinéma, vidéo, télévision.

L'œuvre d'art est donc irrémédiablement détourné vers le "corporate image", l'image corporative donnant une connotation symbolique particulière de l'entreprise comme s'il s'agissait d'amulettes ou de reliques investies de pouvoirs magiques et même religieux. Effet encore plus spectaculaire lorsque viennent s'y greffer les vedettes populaires comme icônes publicitaires, sorte d'investiture sacrée où le mythe factice cherche alliance avec le mythe authentique. L'imagogie mène ainsi à la myhtagogie conférant une valeur mythique à des éléments, à des institutions, à des personnages auxquels cette valeur ne convient pas. Ce détournement de la valeur mythique vers le faux mythe est ce que nous appelons le "mythe-kitsch". (Dorfles Gillo, Le kitsch)

Nous n'assistons pas à la "fin de l'art" mais plutôt à la déconstruction du mysticisme esthétique de l'art pour l'art comme religion dont l'idéal était placé au-dessus de la nature et de la vie.

" J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai inventé de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et les souvenirs. Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée ! Moi ! moi qui me suit dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à éteindre ! Paysan ! " (Arthur Rimbaud)

Cette confession de Rimbaud marqua la fin de la génialité romantique de l'artiste rebelle et renferme toute la dichotomie entre la création artistique et sa réception, son imprégnation dans la société. L'artiste contemporain au même titre que le philosophe, que le poète ou le chercheur scientifique présente une réflexion inédite de l'être en relation avec la complexité, les failles et les exaltations de la société. À travers les "matériaux" du rêve, de la magie et du sublime, l'artiste présentait un regard qui se voulait transcendantal et sociétal, l'artiste présentait une "projet de société". Aujourd'hui le processus d'individuation est si puissant qu'il a ravalé le génie subversif à une fonction identitaire essentielle à "l'invention de soi". Nous sommes tous des rebelles, cela est bien connu. Depuis que nous sommes tous artistes, la production artistique aussi talentueuse soit-elle, glisse de plus en plus vers la surproduction du gadget. La subversivité de l'art lorsque périodiquement elle se présente est immédiatement noyée dans le flux et le reflux des innombrables produits offerts sur le marché de la consommation. L'œuvre d'art est devenu artefact.

Nous assistons donc à l'apogée de l'art occidental de la société matérialiste, capitaliste et démocratique en gestation depuis la Renaissance. Toute marchandise est art, tout objet d'art est marchandise, tout le monde est artiste et c'est le marché de l'offre et de la demande qui détermine qui sera élu au panthéon de l'art contemporain. "L'art pour l'art" est identique à l'expression "business is business". C'est Bourdieu, qui le premier, remarque que la vie culturelle moderne s'organise en "industries culturelles" qui n'échappent pas aux contraintes économiques et sociales. Le champ culturel est à la fois champ commercial et affaire d'État. Ainsi entre l'œuvre et le public s'insère une panoplie d'agents de commercialisation, éditeurs, marchands de tableaux, galeristes, agents d'artistes, conservateurs et agents de l'État qui investissent le champs intellectuel et le transforme en circuit de distribution, l'objet d'art devient objet de spéculation. Dubuffet dénoncera "l'asphyxiante culture" comme l'était autrefois la religion. L'ère des guérilleros de l'art est maintenant révolu; la culture les prend en charge et les rend inoffensifs en récupérant leurs oeuvres dans le circuit de la distribution, aucune avant-garde n'y échappera maintenant que la société a compris la leçon que nous a inculqué Andy Warhol.

"Chez Picabia, Duchamps, la machine est encore présente comme mécanicité surréaliste, pas comme machinalité, c'est à dire comme réalité automatique du monde moderne. Warhol, lui, s'identifie purement et simplement au machinal, ce qui donne à ses images leur puissance contagieuse.(...) C'est pourquoi Warhol peut se faire le scénariste d'une figuration parfaite, égale pour tous. Toutes les images sont bonnes, puisqu'elles font également illusion. Tous les gens sont formidables, et les clichés qu'on en prend sont forcément réussis. C'est la démocratie universelle de la figuration. Warhol ne fait que cela : de la figuration. (...) Le monde entier, non seulement scénique et médiatique, mais politique et moral est voué à la figuration. Il s'agit d'une métaphysique de notre monde moderne, qui rejoint celui du simulacre inconditionnel.(...) Car c'est bien là le destin de toutes nos techniques: rendre le monde encore plus illusoire. Warhol a compris cela, il a compris que c'est la machine qui est génératrice de l'illusion totale du monde moderne." (Jean Baudrillard, Le crime parfait)

Simulacre, illusion, voilà l'univers kitsch contemporain dont Las Vegas est la capitale. La culture populaire américaine envahit l'architecture au point de faire disparaître justement celui-ci sous une nuée de néons, d'enseignes multicolores. En 1955, dans la banlieue de Minneapolis, Victor Gruen invente le *shopping town*, alignement de commerces sous un même toit au milieu d'un océan de parking. Les centres d'achat, véritable villes marchandes, furent suivis par la création de la ville spectacle, Las Vegas. De son étude sur le "Strip" de Las Vegas, l'architecte Robert Venturi y décela un enseignement indispensable pour l'affirmation d'une " architecture urbaine sachant aussi s'approprier la richesse communicative des constructions vulgaires de l'ère des autoroutes et des supermarchés." Le phénomène "commerce-spectacle" culminera avec Disneyland, la ville qui se regarde et se consomme d'elle-même. La surenchère de publicités géantes avec leurs enseignes-logos-sculpture juxtaposent le réel et l'illu-

soire de la nouvelle *middle class* américaine, salmigondis de machines, d'images électroniques, de *comics books*, de *soap télé*, de *drive-in*, de *mixers*, de gadgets de toutes sortes, une accumulation de produits fabriqués en série, ludiques, consommables rapidement et jetables. Derrière la vision spectaculaire de ce monde sur-médiatisé se profile l'homogénéisation du désir à des fins de "servitude volontaire" made in USA. (Béret Chantal, Les années pop, Édition du centre Pompidou, Paris, 2001)

Si le kitsch est un mensonge et pourtant continue à proliférer et prospérer c'est que l'homme moderne a besoin de ce mensonge pour s'y reconnaître comme pour le jeu où il s'illusionne sur ses gains et sa future vie. Kermann Broch nous rappelle à juste titre que : "l'art kitsch ne saurait naître ni subsister s'il n'existait pas l'homme kitsch qui aime celui-ci, qui comme producteur veut en fabriquer et comme consommateur est prêt à en acheter et même à le payer un bon prix". (Quelques remarques à propos du kitsch, p.7) Et Brock de s'interroger :" En quelle espèce d'oeuvre d'art ou, plus exactement, en quelle création artificielle essaye-t-il (le kitsch) de transformer la vie humaine? La réponse est simple: en une oeuvre d'art névrotique, c'est-à-dire une oeuvre d'art qui impose à la réalité une convention absolument irréelle et qui l'y fait entrer de force. "

“Si la réplique de la Tour Eiffel construite à Las Vegas peut-être qualifiée de kitsch, le "scandale", lui, est produit par ce déracinement, par le fait que la tour apparaît hors contexte, hors temps, hors espace, abstrait de toute exigence et utilité quotidienne, passée, présente et future.” (Maria Giulia Dondero. Reproductibilité, faux parfaits et contrefaçons, <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=375>)

Auparavant le "grand art" était l'art de la démesure de l'homme, aujourd'hui le kitsch est l'art à la mesure de l'homme " Seven Up. " Le kitsch est présent en chacun de nous, de là son irrésistible ascension. Car le kitsch, avant d'être un art, est surtout une attitude reliée à une composition identitaire idéalisée, sorte de seconde mise en scène virtuelle de la vie.

"La vérité est qu'on ne veut pas de la vérité" (Hentsch)

Tout au long du XIXe siècle sous l'influence du romantisme et de l'idéalisme, l'artiste, l'écrivain s'est donné comme mission de concurrencer le politicien par la rédaction d'un projet de société appelant la libération par l'engagement citoyen. Il reviendra à Victor Hugo de célébrer l'art engagé en créant la doctrine de "l'art pour l'humanité" : l'art devant dénoncer les tares de la société et aider à les corriger en fondant l'identité collective. Pour mener à bien cet idéal, l'artiste doit s'engager dans lutte tout en revendiquant une autonomie intellectuelle.

Au début du siècle dernier, le récit, autant dans les rêves intimes de l'individu que dans les utopies socio-politiques, narrait une vision collective du salut. L'homme nouveau s'élaborait parallèlement, se construisait en même temps que la société nouvelle entre espoir et illusion. Le récit intime et collectif avait le même désir de proposer un projet de société en conformité aux espoirs individuelles. Identité collective et personnelle étaient liées, formaient un tout cohérent à l'intérieur même de tous les concepts proposés malgré les différents moyens mis de l'avant pour leur réalisation. Dorénavant "les idées mènent le monde". C'est l'explosion des manifestes artistiques traduisant en leurs termes les débats sociaux rivalisant avec les programmes politiques. Que l'on soit futuriste, constructiviste, bahausien, surréaliste ou primitiviste ou expressionnisme, plasticien abstrait ou minimaliste ou géométriste, tous proposaient des identités collectives "possibles" jugées à tout le moins réalisables. Après la deuxième guerre mondiale, il est clair que le projet d'engagement de l'artiste et de l'intellectuel en général n'a pas livré la marchandise, ni les effets escomptés.

Le recours à l'histoire nous aura permis de saisir que l'art n'est jamais indépendant du contexte social, politique et même théologique de son époque. Depuis le début du XXe siècle, toutes les modalités du rapport entre le monde intellectuel, la vie artistique versus le politique ont été explorées; de la rupture (cubisme, fauvisme, expressionnisme, abstraction) jusqu'à la révolution (futurisme, constructivisme), de l'insubordination (dadaïsme, surréalisme) à la subordination (pop art), de la dissociation complète entre l'art et la politique (art conceptuel, post modernité) jusqu'à l'art privatisé de l'autofiction (kitsch). En un siècle la scène artistique est passée du "nous" au "je". L'artiste autant que l'intellectuel n'est plus le porteur de flambeau de l'idéal ni même le phare diffusant la lumière.

À la fin du XXe siècle, les certitudes révolutionnaires sont à ce point ébranlées, surtout au Québec après deux échecs référendaires, qu'un constat d'échec global favorisa un repli identitaire vers l'individualisme si non l'égocentrisme. Le récit personnel, l'autofiction prend le relais du collectif. Chacun cherche à forger son destin à partir de la panoplie des possibilités identitaires afin de réconcilier projet de vie personnelle et vie sociale. À partir des années 1980, partout dans le monde occidental, une morosité s'installe dans le paysage de l'art. Ce sont les années du repli sur soi. L'artiste, comme un animal blessé, retourne dans son antre panser ses plaies. Écorché vif, désabusé, l'artiste entreprend sa longue psychothérapie à la recherche de ses origines, de son identité. Portrait, autoportrait, mise en scène de ses obsessions personnelles, autant de signes qui dénotent une nette tendance à l'individuation. L'art devient exploration, expérimentation introspective de la vie de l'artiste comme "projet personnel." L'installation d'ailleurs marque un retour touchant aux bricolages de l'enfance où le bambin se construisait un monde tout-à-lui avec les objets qui l'entouraient. Ce jeu enfantin, revisité par l'artiste en psychanalyse, s'enrichit alors d'une dimension spatiale, visuelle et sonore insoupçonnée.

C'est la période du "me, myself and I" qui se perpétue dans une graphie, une photographie, des installations-sculptures exprimant le "Moi" où l'artiste comme le voyageur du XXIe siècle devient une mise en scène de soi dans le monde : Moi devant le Sphinx, Moi devant la tour Eiffel, Moi à Place Saint-Pierre, Moi devant le Taj Mahal, Moi au Sahara, Moi chez les Innus de la Minganie au Canada, etc.

La vision de l'artiste devient fantasme de son univers personnel en fusion avec le monde. Le phénomène de la musique du monde ou "world music" est une bonne analogie de cette fusion. Dans ce nouveau courant musical, on ne parle plus que d'échantillonnage et de séquençage, de sons, remixages de musiques diverses répertoriées à travers le monde. C'est le copier/coller des logiciels informatiques appliqué à l'art en général. C'est le "cut off" en littérature tel que proposé par le beatnik Burroughs où sont juxtaposés des bouts de phrases éparses glanés ici et là dans les quotidiens et placés sur une trame musicale. En peinture, c'est le remixage sur la toile d'éléments organiques du body art comme le sang ou la merde et en sculpture, l'introduction de viande fraîche ou de viscères. C'est l'ère des fusions, de la convergence : fusion danse/vidéo/théâtre par exemple. Le même langage s'applique au monde de l'image avec la vidéo/sculpture/installation.

Cette fusion des arts alliée à la fusion des cultures inaugurent l'ère de la mondialisation; à ne pas confondre avec globalisation : un néo-colonialisme à saveur économique et consumériste qui comme un typhon avale tout, homme et culture sur son passage. La globalisation vise l'uniformité de la culture alors que la mondialisation est pluriel et se nourrit des différences.

Mais attention, ce métissage artistique n'est pas du tout garant du cosmopolitisme social. Le cosmopolitisme, tel que pratiqué par la "world generation" en Occident, transforme en icônes de la modernité des nations et des peuples qui s'abîment dans la misère et la déculturation. Nous aimons tellement ces réservoirs d'archaïsmes mythologiques que nous détruisons ceux qui en sont les instigateurs. Seul le mythe nous intéresse puisque comme l'affirmait Barthes : " la fonction de mythe est d'évacuer le réel " ou, comme le disait plus prosaïquement un général américain lors de la conquête de l'Ouest : " un bon indien est un indien mort."

Non l'art ne sauvera pas le monde car il ne peut servir à lui seul de critère et d'éthique à la bonne conduite humaine. Trop souvent, l'histoire de l'art nous démontre clairement la collusion entre l'artiste et le pouvoir : nous l'avons vu avec le mouvement futurisme italien et le fascisme; des cinéastes de renom ont participé à la montée du nazisme ou ont célébré le stalinisme, les génocides en Serbie et Croatie ont été alimentés par des hommes de lettre et des romanciers et même des poètes comme Radovan Karadjic sont devenus criminels de guerre au service du nettoyage ethnique. L'art ne peut rien contre la barbarie. Si l'on peut dire d'un art qu'il est d'influence cosmopolitique par sa synthèse, par ses combinaisons, par ses emprunts et quelquefois plagiats, l'on ne peut cependant appliquer ce qualificatif à son auteur, ni même au spectateur ou au lecteur.

On peut être cosmopolite dans la forme, c'est à dire aimer manger le couscous tunisien, porter des soieries orientales, danser sur l'afro-beat, chanter des chants de gorge inuit, lire les grands classiques russes ou sud-américains, adopter les rites tribaux de la scarification de la peau, du percing, du

tatouage d'inspiration africaine alors que dans le fond, lorsqu'il s'agit de cohabiter avec ces peuples, l'exotisme fout le camp rapidement. Il y a un fossé immense entre le partage des cultures et du territoire; parlez-en aux Amérindiens du Canada, des États-Unis et aux Aborigènes d'Australie. Que dire des Tsiganes ? Nous aimons tous célébrer Djengo Reinhardt comme le plus grand guitariste manouche mais qu'en est-il de la situation socio-économique de son peuple d'exclus ? Ici aussi le cosmopolitisme de la Grèce antique est en lutte avec l'ethnocentrisme romain: la société cosmopolite trouve difficilement son chemin dans les méandres parfois xénophobes de la politique nationale.

Le nomadisme post-moderne est la grande illusion cosmopolite. Apatride, citoyen du monde, le sujet post-moderne veut continuellement être ailleurs à condition que cet ailleurs renferme le minimum de confort, de sécurité, en somme, ailleurs doit être un peu comme chez-nous. Nous ne sommes plus nomades puisque nous parcourons le monde en touristes déambulant dans un souk exotique flairant le prix le plus bas comme dans n'importe lequel Wall Mart de ce monde. Tout les artefacts se retrouvent sur les rayons du grand supermarché mondial de l'humanité.

HYPERMARCHÉ UNIVERS TOTAL

L'identité personnelle suit le même cheminement. À travers le cinéma, la chanson, le théâtre, la télévision et les arts en général, nous cherchons tous des scripts qui répondent aux questionnements de notre époque et des modèles susceptibles d'être intégrer dans le processus de construction de notre identité. Nous nous retrouvons devant le supermarché de tous les possibles. Si bien que les histoires d'aujourd'hui productrices de sens se sont multipliées en catégories de toutes sortes, touchant toujours de plus près aux préoccupations personnelles et intimes. (Chalvon-Demersay cité in L'invention de soi, p.152-153)

"Jouer astucieusement de ses logiques identitaires" n'est pas donner à tous. En ce sens, la rébellion n'est pas négative. La scène de l'art a été un terrain d'expérimentation où se sont exprimées toutes les recherches et toutes les revendications : destruction, construction, déconstruction, archaïsme, sexe, guerre, subversion, mélancolie, tout y est, malheureusement nous savons aussi que tous ont échoué. "Nous sommes dans un état tout à fait paradoxal, qui se traduit je crois par une frayeur, une sorte de panique collective devant cette situation où tout est déjà arrivé, où les utopies sont réalisées, où en réalité nous sommes dans la désillusion totale." (Baudrillard)

Depuis les années 1990, nous assistons à un éclatement, à une polyphonie de discours qui s'entrechoquent principalement sur internet. On ne s'affirme plus en défendant des idées extérieures à soi mais à partir de ce que l'on est et même de ce que l'on croit être. Le "Nous" révolutionnaire s'estompe, l'amnésie historique s'installe, le projet collectif de société éclate en une multitude de projets personnels.

Raconter des histoires n'est pas nouveau pour la société, les mythes archaïques en témoignent. Sauf que l'évolution du récit fictionnel était inéluctablement confronté à la réalité. Le script de l'identité attendu était donc continuellement remodelé par l'expérience de vie. Mais il arrive que le décalage entre l'identité souhaitée et la réalité est si profond qu'il provoque la rupture identitaire. Il s'ensuit un décalage souvent une confrontation qui déstabilise l'individu. Il y alors retrait progressif de l'action ordinaire vers la contemplation ou la rêverie renforçant encore l'identité virtuelle.

Internet, c'est l'apologie du kitsch, du maquillage, de l'illusion comme la narcissique parade sexuelle sur les "sex-chat", c'est la présentation nickel de soi avec image retouchée sur photoshop, téléchargement en prime. Plus nous retouchons l'original, plus nous participons à notre effacement du monde; l'image comme "un pseudo-idéal qui tient lieu d'une réalité existant déjà dans le monde. " L'art hyper individualiste demande maintenant une adhésion complète à la technologie en proposant des univers virtuels d'immersions complètes qui nourrissent un narcissisme collectif débouchant sur une religiosité toute électronique. Notre image sur *Facebook* ressemble aux faux dieu de l'Antiquité que l'on nommait "idoles". Il ne s'agit plus de prendre la place de Dieu mais de s'ériger soi-même en son propre Dieu. Le miroir déformant de la réalité virtuelle nous déstabilise ainsi jusque dans notre propre intimité.



HYPERMARCHÉ UNIVERS TOTAL
VENTE DE LIQUIDATION JUSQU'À ÉPUISEMENT DES STOCKS
Art
Peinture
Gravure
Musique
Sculpture
Littérature
Architecture
Théâtre
Cinéma
Poésie
Danse
Economie
Capitalisme
Etatisme
Marxisme
Libéralisme
Colonialisme
Dirigisme
Protectionnisme
Autarcie
Coopératisme
Politique
Démocratie
Dictature
Monarchie
Oligarchie
Communisme
Intégrisme
Socialisme
Anarchisme
Autocratie
Facisme
Science
Physique
Chimie
Cybernétique
Biologie
Mathématique
Géométrie
Astronomie
Ecologie
Philosophie
Esthétique
Ethique
Logique
Métaphysique
Epistémologie
ontologie
Morale
Religion
Bouddhisme
Islamisme
Hindouisme
Protestantisme
Shintoïsme
Catholicisme
Judaïsme
Le monde est en solde

"Voici la nouvelle clôture : l'homme fini, enfermé dans son moi, son identité et ses droits, qui ne tolère aucune référence étrangère à ses désirs, à son corps et à ses origines. En apparence ouvert à tous, l'homme fini s'est laissé enclore dans un cocon qu'il a lui-même sécrété. Cet enfermement, qui a pour cause la dégradation du sens de l'idéal, est la marque de l'individualisme narcissique d'aujourd'hui qui lotit l'homme contemporain d'un monde peuplé d'images. (...) Sitôt disparus les référents et les idéaux, bref tout son sens vertical de l'altérité, la meilleure stratégie de survie qui s'offre à l'homme fini est de se replier sur lui-même, dut-il être la seule mesure de ses désirs." (Marc Chevrier, Le temps de l'homme fini, p.91)

Cela s'accompagne d'un nouveau rapport au temps, celui de l'instant présent. L'impoésie, c'est la perte du fil de notre histoire. La défaite des "idées qui mènent le monde" confronte l'individu à un cul de sac idéologique bien exprimée par le slogan "no future". Le scepticisme ambiant éteint toute vision à long terme. Ce que Taguieff, dans *L'effacement de l'avenir* appellera le "présentisme" : puisque que le futur n'a pas d'avenir pour nous alors rabattons-nous sur l'instant présent. La caractéristique principale de ce nouveau rapport au temps incite les individus à s'inscrire dans l'immédiateté pour ne pas dire dans l'improvisation perpétuelle. En art c'est l'ère de la nouveauté permanente où toute innovation est décrétée d'avance géniale.

"Nous vivons à une époque où l'on figure qu'on pense dès qu'on emploie un mot nouveau." (Alexandre Vialatte)

"La signification de ce phénomène culturel est d'autant plus considérable que, peut-être pour la première fois dans l'histoire de l'art, il n'existe plus de tension entre artistes, critiques, collectionneurs et publics.(...) Une seule chose compte : ne pas risquer d'avoir à avouer un jour qu'on a pas compris l'importance d'une nouvelle expérience artistique." (Eliade, Aspects du mythe, p.230)

Implosion kitsch

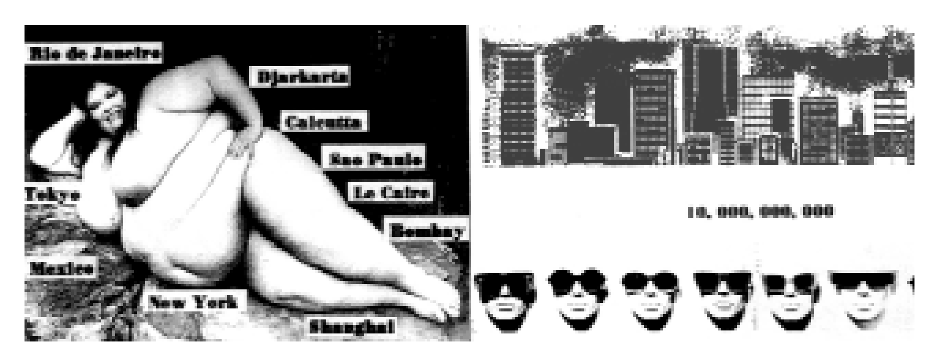
Impoésie signifie aussi implosion. Ce système techniciste est extrêmement rigide et complexe. Tellement que même la lucidité nécessaire à la révolte reste confinée à un petit groupe que l'on refuse d'entendre renforçant l'immobilisme du système. Mais quel est donc cette nouvelle réalité ? Déréglementation, mutation, formations récurrentes, effondrement de la famille, de l'État comme autant de symptômes d'une réalité jadis unificatrice qui a explosée en une multitude de versions de cette même réalité. Tout, la spiritualité, la politique, l'économie, se sectarisent en milliers de groupes de pressions ou de sectes qui parcourent la vie comme une poule à la tête coupée. Nos sociétés ont perdu le sens de la fraternité et de la solidarité sur lesquels étaient fondés jadis tous les grands projets de société. Dorénavant, chacun s'octroie un projet "à la carte. " Le pouvoir de l'État passe du politique à l'administratif, des représentants du peuple aux lobbystes, de la nation aux communautés ethniques, religieuses ou culturelles.

On est forcé alors de déléguer et on se met ainsi en position d'impuissance. Nous demandons à des lobbies de plus en plus nombreux de prendre en charge nos intérêts et responsabilités. Nous demandons alors à des élites scientifiques, financières, piégées comme nous dans la même culture technocratique d'apporter des solutions qui finalement se trouvent à nous donner le choix qu'entre différentes variantes de technocratie. À la longue, tous les lobbies, artistes compris, deviennent rouages de la même méga-machine. Tout cela fait un système.

On ne change pas la trajectoire de la machine comme culte dominant aussi aisément, si bien que pour toutes ces raisons, le système se dirige plutôt vers son implosion, un affaissement complet. (Thuillier) Que faire lorsque la taille de nos sociétés est si énorme qu'il est quasi impossible d'y aller d'une gestion humaine. Gestion de l'obésité : tout stocker, tout recenser, tout mémoriser, tout consommer jusqu'à l'effondrement total.

"Car, l'obèse n'éclate jamais, il se décompose de l'intérieur sous le jeu des métastases cancéreuses qui prolifèrent à l'infini. L'obèse n'explose jamais, il implose. (…) Nous ne sommes plus dans la croissance mais dans l'excroissance, Nous sommes dans une société de la prolifération, de ce qui continue de croître sans pouvoir être mesuré à ses propres fins, de ce qui se développe sans égard à sa propre définition, dont les effets se multiplient avec la disparition des causes, et qui mène à un prodigieux engorgement des systèmes; (...) c'est la saturation qui est fatale : elle crée en même

temps une situation de tétanisation et d'inertie. Frappante est avant tout l'obésité de tous les systèmes actuels... (...) Et la société entière se met à tourner autour de ce point d'inertie (...) Il ne s'agit plus d'une crise mais d'un événement fatal, d'une catastrophe au ralenti. " (Baudrillard, 1990, p. 38-41)



"Nous vivons dans un monde dans lequel les objets vivants meurent pour augmenter la quantité des objets morts. " (Rogers)

La saturation des objets morts, tel est le kitsch. Le kitsch c'est l'accumulation de signes identitaires hétéroclites, de babioles, de gadgets, de règlements, de lois, de malbouffe, d'antidépresseurs, de désirs à jamais inassouvis qui nous condamnent à la consommation obèse.

Nous nous retrouvons ainsi tous, politiciens, économistes, syndicalistes, scientistes, artistes, simples citoyens, piégés dans une logique de vision culturelle beaucoup plus profonde que nos choix politiques. Que l'on soit de gauche, de droite, centriste, anarchiste sur Internet, peu importe puisque de toute manière, c'est tout l'Occident qui est fasciné et possédé par le mythe de la machine. Or, la technocratie actuelle se révèle comme l'aboutissement kitsch d'une tradition culturellement machiniste qui s'est imposée, incrustée depuis le Moyen Âge. En cela, le kitsch est bel et bien l'art de l'artificiel, du mensonge qui touche à tous les aspects de la vie, à tous les comportements, c'est l'art de notre époque paradoxale et la victoire du détournement.
Nous avons tous besoin du simulacre comme miroir embellisseur mensonger. En résumé, le kitsch est le mensonge qui révèle la vérité de nos sociétés perdues dans l'illusion de sa gestion. Nous ne gérons plus rien depuis que nous sommes rangés du côté du mensonge. Et les enfants d'aujourd'hui sentent intuitivement que nous leur mentons sur leur avenir et voient notre manque de courage devant l'adversité.

"Le monde à venir sera comme ci comme ça. La technique nous acclimate, nous forme, nous déforme, crée des besoins, modèle les cerveaux en fonction de la machine dont l'homme en devient un complément. " (Patrick Rambaud, Siècle rebelle, p. 198)

En réduisant nos désirs au seul horizon matériel, la technocratie occidentale réduit également notre être à cette seule dimension. Plus encore, en l'enfermant dans le présent, dans l'immédiateté de son existence, la technocratie coupe l'individu de son parcours historique et remplace la mémoire de l'humanité par le vide, "notre idée de l'être humain s'est toute entièrement évaporée au profit du rien", véritable "idéologie de la rupture et de l'amnésie" (Plunkett, 1998). Tel est le "dernier homme" de Nietzsche, incapable de se reconnaître. "S'exprimer en contexte postmoderne veut dire se faire valoir dans sa différence pour la différence même si l'on a rien à dire, surtout si on a rien à dire." (Carfantan)

"Pourquoi la situation contemporaine est-elle tellement incertaine ? Parce que de plus en plus on voit se développer dans le monde occidental, un type d'individu qui n'est pas le type d'individu d'une société démocratique ou d'une société où on peut lutter pour plus de liberté, mais un type d'individu qui est privatisé, qui est enfermé dans son petit milieu personnel et qui est devenu cynique par rapport à la politique." (Castoriadis, L'individu privatisé, Le Monde diplomatique, février 1998, p.23)

Nous sommes bel bien à l'intérieur d'une catastrophe à la fois d'origine spirituelle, socio-politique et environnementale mais surtout psychique. En plus du fil de notre histoire, nous perdons la mémoire de notre essence.

"Nous assistons à l'émergence d'un type inédit d'organisation sociale qui répondra aux besoins d'une nouvelle espèce d'être humains. La science sera en mesure de réaliser ce que les totalitarismes (autant politiques que religieux) ont vainement cherché à créer : un nouvel homme. (...) Si l'on se

fie à l'un des acteurs les plus connus de cette mouvance, Raymond Kurtweil, auteur d'un livre intitulé *L'âge des machines spirituelles*, c'est la convergence de ces technologies qui amènera une transformation radicale non seulement de l'homme, mais aussi de toute la sphère du vivant. " (Daniel Jacques, L'humanisme à l'âge des machines spirituelles)

Déjà, auparavant le philosophe Jean Brun dans son ouvrage *Le Rêve et la Machine* nous éclairait sur la finalité existentielle de ce nouveau projet technologie messianique en affirmant : " L'homme aspire à une réalité toute autre lui permettant d'échapper à lui-même et de se libérer de son armure spatio-temporelle ; telle est l'idée centrale autour de laquelle gravitent les conceptions et les réalisations les plus diverses. Il cherche non seulement à se projeter hors de lui-même, mais à opérer une surcréation "synthétique" dans un monde à son image c'est-à-dire typiquement artificiel. (p. 217-218)

"Toutes mes méthodes, tous mes moyens sont sensés; c'est mon but qui est fou. " (Melville)

Cette parole du capitaine Achab dans Moby Dick reflète toute l'animosité orgueilleuse de l'homme et les moyens techniques quasi sataniques qu'il a mis en oeuvre pour mettre la nature (la baleine blanche) au pas.

" En apparence, l'humanité continue de se consacrer à la sinistre chasse décrite par Melville, attirée par l'aventure, la perspective de l'huile et des baleines, les incitations de l'orgueil, et surtout par une poursuite de puissance qui rejette l'amour. Elle a aussi commencé d'envisager consciemment la perspective de l'anéantissement total qui risque d'être provoqué par les capitaines d'aujourd'hui à la tête du navire. " (Mumford, Le Mythe de la machine, T.II, p.511)

Le grand philosophe allemand Peter Sloterdijk, dans *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, analysa la théorie de Freud qui parle en effet des grands moments vexatoires de l'histoire comme autant de moments douloureux qui attaquent la fierté de l'être et viennent miner son bouclier narcissique. Premièrement, à la Renaissance, Copernic et Galilée apportent la douloureuse vision d'une humanité qui n'est plus le centre de l'Univers suivi de Darwin qui met fin à l'arrogante "fierté" humaine contre le règne animal en replaçant l'humain dans la chaîne de descendance animale; troisièmement, la vexation anatomiste où la dissection du corps ne révèle aucune âme mais plutôt montre une "mécanique" bien huilée ensuite la vexation de la psychanalyse, qui met en évidence la découverte de l'inconscient comme moment vexant envers le moi et la raison qui se croyaient les seuls maîtres de la destinée de l'être et finalement la vexation totalitaire et nucléaire, "l'ère du monstrueux créé par l'homme". Toutes ces vexations viennent mettre fin à l'ultime conviction que l'homme pouvait prendre la place de Dieu. Autant de vexations qui ont conduit au désarroi de l'être, au doute de sa destinée et anéantit la carapace narcissique de l'être humain.

Nous sommes au cœur du nihilisme contemporain. Non seulement les valeurs traditionnelles de bonté, de beauté, de compassion, de coopération sont mises en doute mais surtout, le nihilisme s'exprime dans son incapacité à en construire de nouvelles, de renouveler le pacte de solidarité entre les êtres. Nous avons perdu la conviction de pouvoir créer du sens; c'est le triomphe du désespoir ou de l'oubli. L'homme supporte mal sa condition humaine parce qu'il convoite un pouvoir absolu tandis que la raison bute sur la réalité de l'homme face au néant, incapable de se saisir au milieu de rien et de tout, c'est alors que l'homme, atteint de désespoir existentiel, risque d'être englouti par l'insécurité radicale d'un monde qui lui échappe dans une fuite sans fin.

La fuite vers le virtuel - les revues hight-tech annoncent le téléchargement de nos neurones dans le cyberespace vers 2030 - nous indiquent que l'environnement naturel et social est à ce point dégradé qu'il révèle notre inaptitude à trouver l'équilibre. Plusieurs songent déjà à quitter le navire. Malgré tout, la réalité reste le seul territoire originel où s'exerce la liberté et notre engagement personnel envers autrui.

" C'est en se jetant dans le monde, en y souffrant, en y luttant, que l'homme se définit peu à peu. " (Sartre)

Nous sommes à la croisée des chemins ou nous acceptons l'inconfort psychique de la liberté en action ou nous sombrons dans la servitude totalitaire des mondes virtuels. Encore une fois nous sommes en pleine

prophétie millénariste électronique du salut éternel. Il ne s'agit pas de jouer au Cassandre technophobe, mais plutôt de décrypter rapidement les codes secrets des exposés techno-chamanistes messianiques, car ne l'oublions pas : toute idéologie transcendantaliste qui promet une " sortie de l'histoire, un dépassement de la mort contient en germe une apocalypse qui serait son apothéose. " (Haraway citée dans Vitesse virtuelle, p.27) Exactement ce que nous a démontré un siècle d'art moderne et contemporain. L'univers virtuel se présentera-t-il comme le trou noir du XXIe siècle ?



Conclusion en gris

Soudain vers la fin du siècle dernier, la couleur grise fit son apparition dans l'art contemporain. Elle fut longtemps tenue en discrédit par les théoriciens de la couleur : " Le gris est neutre, infécond et sans expression", une sorte d'esthétisme de l'ennui.

Le gris est la couleur de l'acratie. Acratie comme incapacité de la démocratie à assumer le pouvoir et à engager des stratégies nécessaires envers les enjeux majeurs de notre développement. L'environnement en donne un exemple éloquent où tous reconnaissent la gravité de la situation tout en se révélant incapable de mettre en marche les mesures correctrices qui s'imposent. Nos démocraties ne se projettent plus dans l'avenir trop absorbées à faire de la gestion de crises, crises provoquées par l'incurie de ces mêmes gouvernements qui ont gouverné dans le passé à la "petite semaine" sans projets porteurs de "lendemain qui chante".

Selon le peintre Gerhard Richter, le gris " est meilleur que toute autre couleur pour clarifier le rien. " (nothingness) Il y a dans le gris une notion d'indifférence qui a la capacité de vider la surface de toute signification. C"est la "couleur" de la dégenèse, de la décréation. Le gris coupe court à tout épanchement affectif et correspond à l'indifférence. Le gris est considéré comme étant la "couleur" de l'extinction. Extinction des espèces animales et végétales, extinction du feu humaniste des Lumières, extinction du «dernier homme».

L'aura de ce nouveau siècle est gris, sans couleur : un peu de blanc cherchant à éclairer un bien sombre destin. Le blanc, le noir, le gris, doit-on le rappeler, sont des non-couleurs.

Épilogue

Même si nous sommes présentement englués dans un bourbier gris où nous sommes incapable de choisir, sorte de "melting pot" artistique kitsch, viendra un jour où il faudra choisir car l'existence n'a pas dit son dernier mot. Il nous faudra choisir entre le blanc sur blanc de Malevitch (Eros) ou le noir sur noir de Rodtchenko (Thanatos) entre la vie et la mort, l'utopie ou la dystopie, la démocratie ou l'acratie.

Que faire de ce gris si non tout recommencer à nouveau tant et aussi longtemps, Mondrian l'a bien saisi, que la nature humaine n'aura pas trouvé son harmonie. Toute forme a une fin ainsi, l'art disparaîtra au fur et à mesure que la vie aura plus d'équilibre " alors nous n'aurons plus besoin de peintures ou de sculptures car nous vivrons au milieu de l'art réalisé. " (Mondrian)

Ainsi l'artiste polonais Opalka décida un jour de peindre sur un fond noir les chiffres de 1 à l'infini en attendant que se réalise le vœux de Mondrian. À chaque nouvelle toile, le fond est tamisé, dilué par 1% de blanc, il en est ainsi des chiffres. Le fond des toiles, de noir, en passant par le gris se

Car pour renverser ce monde si tragique, l'acte révélateur ne devrait-il pas anoblir le rien comme un tout ? Or il arrivera un jour, c'est certain, que le fond et les chiffres s'uniront dans un blanc sur blanc éclatant digne de Malevitch. Non pas un blanc atomique (lumière qui tue) mais un blanc qui inscrit la dimension métaphysique de la vie.

" le 1, c'est un tout en expansion ". C'est ce temps en expansion, cet être unique que j'exalte. Bien sûr, en tant qu'homme, je peux craindre la mort. Mais pour mon œuvre, la mort signifie son aboutissement. J'ai pensé la fin dès le début. Quand j'ai posé le chiffre " 1 ", l'œuvre était déjà là, déjà finie. Je savais que seule la mort pouvait définir l'achèvement de mon œuvre. Le temps sans la mort n'existe pas. C'est une abstraction. Seule la conscience de la mort donne sa réalité au temps. La mort, cette conne, est devenue une collaboratrice, un instrument. J'ai fait un pacte avec elle. Elle m'a donné le sens de la vie, je lui ai donné la mienne "



Le blanc projeté est sans doute l'incarnation la plus littérale de l'idée d'éternité et d'infini déjà contenue dans le chiffre 1. Au fond, le blanc sur blanc absolu, existe-t-il vraiment ? Nous le saurons, vous le saurez bientôt.

Tome 1 : Poétique du primitif quantique
Tome 2 : Impoésie du primitif quantique
Tome 3 : La Dégenèse ou la Décréation expliquée

Voir : www.archive.org